BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI E TELEVISIVI

LA XXVIII MOSTRA DI VENEZIA

Mario Verdone — **I film in concorso: Cinema di idee**
I film della Mostra, a cura di E.G. Laura
Fausto Montesanti — **Le origini del « Western »: crepuscolo di una mitologia**
I film della retrospettiva
Claudio Bertieri — **I documentari: Da Matsumoto a Tuzii**
I film della Mostra del documentario
Piero Zanotto — **I film per ragazzi: Trionfo dei sentimenti**
I film per ragazzi

I FESTIVAL DELL'AUTUNNO

Gianni Rondolino — **Bergamo: sì al film di ricerca**
I film di Bergamo
Piero Zanotto — **Trento: un'edizione eccellente**
I film di Trento
Piero Zanotto — **Barcellona: nona Settimana del colore**
I film di Barcellona
Nedo Ivaldi — **Este: l'inchiesta filmata tra cinema e televisione**

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DI BIANCO E NERO - ROMA

Anno XXIX - numero 1-2 - gennaio-febbraio 1968

Sommario

Roberto Rossellini commissario alla presidenza del C.S.C. . . . . . pag. I
Ai lettori . . . . » II
Notizie varie . . . . » II
I diplomati del C.S.C. . . . . » III

LA XXVIII MOSTRA DI VENEZIA

MARIO VERDONE: *I film in concorso: Cinema di idee* . . . . . » 1
I film della Mostra, a cura di E.G. Laura . . . . » 23
FAUSTO MONTESANTI: *Le origini del « Western »: crepuscolo di una mitologia* . . . . » 28
I film della retrospettiva . . . . » 52
CLAUDIO BERTIERI: *I documentari: Da Matsumoto a Tuzii* . . . » 58
I film della Mostra del documentario . . . . » 76
PIERO ZANOTTO: *I film per ragazzi: Trionfo dei sentimenti* . . . » 82
I film per ragazzi . . . . » 87

I FESTIVAL DELL'AUTUNNO

GIANNI RONDOLINO: *Bergamo: sì al film di ricerca* . . . . . . » 90
I film di Bergamo . . . . » 102
PIERO ZANOTTO: *Trento: un'edizione eccellente* . . . . . . » 102
I film di Trento . . . . » 107
PIERO ZANOTTO: *Barcellona: nona Settimana del colore* . . . » 109
I film di Barcellona . . . . » 113
NEDO IVALDI: *Este: l'inchiesta filmata tra cinema e televisione* . . » 114

NOTE

FERNALDO DI GIAMMATTEO: *Un film è un film, anche per il Codice Penale* . . . . » 120
TULLIO KEZICH: *Il « western » è vivo: ma vivo come?* . . . . . » 123
Filmografia, a cura di E.G. Laura . . . . » 129

I FILM

THOROUGHLY MODERN MILLIE (*Millie*) di Ermanno Comuzio . . » 135
IL TIGRE e LO SCATENATO di Giacomo Gambetti . . . . . . » 137

I LIBRI

Recensioni a cura di ERMANNO COMUZIO e MARIO VERDONE . . . » 141
Film usciti a Roma dal 1°-VII al 31-VIII-1968, a cura di Roberto Chiti . . . . » (1)

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE - GRUPPO IV

Bianco e Nero

Rassegna mensile di studi cinematografici e televisivi

Anno XXIX
n. 1 - 2

gennaio - febbraio 1968

Direttore
Floris L. Ammannati
Condirettore responsabile
Leonardo Fioravanti

Redattore capo
Ernesto G. Laura

Direzione e Redazione
Roma, via Tuscolana 1524, tel. 740046 (4 linee urb.).

Amministrazione
Edizioni di Bianco e Nero, Via Antonio Musa 15, Roma, 00161, tel. 858.030-863.944 - c/c postale n. 1/48668.

Abbonamenti
Annuo: Italia lire 5.000, estero lire 6.800; semestrale: Italia lire 2.500. Un numero costa lire 500; arretrato: il doppio. I manoscritti non si restituiscono. Si collabora a « Bianco e Nero » solo su invito della Direzione. Autorizzazione n. 5752 del giorno 24 giugno 1960 presso il Tribunale di Roma - Tipografia Visigalli-Pasetti arti grafiche - Roma - Distribuzione esclusiva: Commissionaria Editori S.p.A., Torino, via Brofferio 3.

Roberto Rossellini

commissario alla presidenza della C. S. C.

Ammannati e Di Giammatteo sub - commissari

In seguito alle dimissioni presentate per motivi di salute dall'avv. Nicola De Pirro, e non potendosi ancora procedere alla formazione degli organi regolari — dato che il nuovo statuto deve ancora terminare l'« iter » previsto dalla legge per poter entrare in funzione — il Ministro dello Spettacolo on. Corona ha nominato nuovo commissario alla presidenza del Centro Sperimentale di Cinematografia Roberto Rossellini. Per coadiuvarlo nel suo lavoro il Ministro ha inoltre nominato sub-commissari Fernaldo Di Giammatteo e Floris Luigi Ammannati.

Il Centro Sperimentale, come dice il suo stesso nome, è un luogo dove lo studio è opera attiva, ricerca, tentativo, dove non conta tanto acquisire un complesso di nozioni ma conquistare la padronanza del « mezzo » cinematografico per potersi, grazie ad esso, esprimere nel modo più libero possibile. La nomina di Rossellini alla testa del C.S.C. è in questa direzione una garanzia per tutti, una indicazione preziosa ed inequivoca di come si voglia sottrarre sempre meglio il Centro ad ogni eventuale tentazione di accademismo e creare un ponte continuo fra lo studio teorico e l'esperienza viva, fra la preparazione al cinema e il cinema come lo si fa in concreto, al livello migliore, oggi.

Precorritore del neorealismo con le sue esperienze documentaristiche durante la guerra, protagonista del neorealismo — con opere che già stanno nella storia del cinema, da *Roma città aperta* a *Paisà* — nel dopoguerra, Roberto Rossellini non è di quei registi pur illustri che sono irrimediabilmente legati ad una stagione e trascorrono con essa. Negli anni successivi al dopoguerra, mentre si affacciavano nuovi nomi e nuove tendenze, lo abbiamo sempre trovato con giovanile entusiasmo pronto a saggiare nuove forme e nuovi temi: per le forme, basti ricordare come sia stato uno dei primissimi, se non il primo in Italia, ad usare con efficacia lo « zoom », per i temi, come abbia precorso con *Francesco giullare di Dio* la strada di un cinema religioso non convenzionale oppure con *Viaggio in Italia* quella dell'indagine psicologica e di coscienza. Ma Rossellini è anche il regista che ha saputo quando occorre abbandonare la strada più facile del film a soggetto tradizionale per misurarsi nel telefilm, nel documentario didattico, nel « reportage », ridando prestigio e credito a zone del cinema considerate a torto minori.

Accanto a Rossellini, un maestro seguìto dai giovani (basti pensare all'influsso da lui esercitato sulla « Nouvelle vague » in Francia), il Centro vede ora in posizione di responsabilità, a fianco di Ammannati — che rappresenta la giusta continuità col passato e che continua a recare il contributo della sua esperienza non breve a servizio dell'istituto — Fernaldo Di Giam-

matteo, critico, documentarista, saggista, che al Centro ha a lungo lavorato, come redattore capo del « Filmlexicon degli autori e delle opere » e come membro, per diversi anni, del comitato di redazione di « Bianco e Nero », in cui la sua firma compare con assiduità dalla ripresa del dopoguerra.

A tutti gli auguri di buon lavoro da parte della nostra rivista, che non può non ringraziare l'avv. De Pirro per l'attività, spesso ingrata, svolta in un difficile periodo di trasformazione dell'istituto.

Ai lettori

Per motivi indipendenti dalla sua volontà, « Bianco e Nero » reca da alcuni anni in copertina una data che non coincide con la data effettiva di pubblicazione.

Benché rivista a livello scientifico, impegnata a livello della ricerca e dell'approfondimento, « Bianco e Nero » non vuole rinunciare a dire quando occorra una sua parola tempestiva sui maggiori problemi del cinema italiano e non solo italiano, né privare i suoi lettori di una informazione critica aggiornata sui film nuovi e sulle nuove tendenze che via via emergono.

È per questi motivi che, con uno sforzo tecnico non indifferente, abbiamo voluto riportare la rivista, con il 1968, ad un'uscita puntuale e regolare nel mese indicato. Per ottenere questo risultato, che ci sembra una condizione preliminare per una rinnovata efficienza, abbiamo fatto uscire, come il lettore avrà notato, due fascicoli tripli in diretta successione, quello di luglio-agosto-settembre (7-8-9) e quello, con carattere di strenna, di ottobre-novembre-dicembre (10-11-12), interamente dedicato ai rapporti fra cinema e futurismo. Ora, il presente fascicolo doppio di gennaio-febbraio (1-2) esce in aprile e il prossimo, doppio, in maggio.

I ritardi, e il fascicolo sul futurismo che per il suo particolare carattere non ospitava le normali rubriche, non hanno consentito ancora di aggiornare la rubrica « Film usciti a Roma », il cui adeguamento sarà peraltro realizzato nel giro di un paio di numeri.

Abbiamo infine ritenuto di non dover privare i lettori dei servizi sulla Mostra di Venezia, malgrado il tempo trascorso. Ci è infatti sembrato che, fuori di ogni interesse contingente, un discorso sulla Mostra rimanesse valido, anche perché di alcuni dei film trattati in quella sede — da Bella di giorno *a* La cinese *— avremmo dovuto comunque parlare in sede critica, mentre di altri, non giunti né forse destinati mai a giungere sui nostri schermi, non avremmo potuto dar notizia in altro modo.*

Ad una esigenza di intervento attuale risponde invece la nota di Fernaldo Di Giammatteo sulla sentenza assolutoria di Napoli per Blow-Up, *mentre la nota di Kezich sul « western » della stagione, fatto in Italia o « made in U.S.A. », ci sembra possa costituire un interessante contrappunto attuale al saggio di Montesanti sul « western » delle origini.*

Sono in preparazione gli indici generali dell'annata 1967, che come sempre saranno offerti gratuitamente ai lettori come allegato ad uno dei prossimi numeri.

Notizie varie

CONFERENZE DI LAURA NELL'U.R.S.S. — Il redattore capo di « Bianco e Nero », Ernesto G. Laura, si è recato in dicembre a Mosca, ospite del Comitato per la Cinematografia del governo sovietico. Laura ha tenuto una conferenza sul cinema italiano dal dopoguerra ad oggi al cinema « Illusion », una delle sale moscovite dove era in corso la retrospettiva del cinema italiano organizzata in collaborazione con la Cineteca Nazionale nel quadro degli accordi culturali Italia-URSS. Successivamente Laura ha tenuto un'ampia lezione sulle tendenze più recenti del nostro cinema agli allievi dell'Istituto di Cinematografia di Mosca ed ha avuto un incontro con i colleghi della rivista « Iskusstvo kino ».

LEONARDO AUTERA HA LASCIATO IL « FILMLEXICON ». — Il nostro caro collega di redazione Leonardo Autera, da undici anni nella redazio-

ne di « Filmlexicon » e di « Bianco e Nero » con particolare cura della nostra opera enciclopedica, ha lasciato Roma per Milano, dove è passato al « Corriere della Sera ». Contando di averlo ancora fra le nostre firme, non possiamo non ricordare con piacere il suo lavoro fra noi, culminato nella monumentale « Antologia di Bianco e Nero », da lui curata assieme a Mario Verdone.

RICONFERMATO CHIARINI A VENEZIA. — Il prof. Luigi Chiarini è stato riconfermato direttore della Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia, incarico che ricopre ininterrottamente dal 1963. Per la sesta edizione della Mostra sotto la sua direzione, si annuncia una novità: la rassegna per ragazzi viene anticipata di qualche mese e resa più autonoma e più importante. Della rassegna del documentario non si fa cenno nel calendario, sicché è da ritenere che venga fatta coincidere con la Mostra « grande ».

I diplomati del CSC

Nel corso dell'Anno 1966-67 hanno conseguito il diploma del Centro Sperimentale i seguenti allievi:

Regìa

Italiani

BELLECCA GIUSEPPE
CHIARI MARIO
D'ALESSANDRI DOMENICO
GARIBBA FABIO

Stranieri

BARISTA USTUN (Turchia)
DOP JAN (Olanda)
LIU FONG-KONG (Cina)
M'CAULEY JOHN (Sierra Leone)

Recitazione

DI GRAZIA UMBERTO
GUERRINI ORSO MARIA
PULONE GIANNI
RIGANO ILEANA

Ripresa cinematografica

Italiani

BISIGNANI ELIO
BUONAURIO GIUSEPPE
PICCIAREDDA MICHELE
SBRIZZI LUIGI

Stranieri

BERTA RENATO (Svizzera)
JANCZAREK MICHAL (Polonia)
LACATIVA ROBERT (U.S.A.)
NICOLAU DEMETRIO (Grecia)

Direzione di produzione

PORCELLI VINCENZO

Scenografia

ANTONACCI FRANCESCO
CALÒ CARDUCCI GIAMO
SIPALA FRANCESCO

Stranieri

SAYED AHMED IBRAHIM (RAU)

Costume

DELLA NOCE FRANCESCO

Stranieri

RENZULLI MICHAEL (U.S.A.)

Venezia - I film in concorso

Cinema di idee

di MARIO VERDONE

Belle de jour (Bella di giorno) di L. Buñuel (Francia).

La Mostra era partita con una bella etichetta: « film di idee ». Non so se sia del tutto meritato che ne sia risultato vincitore un film fatto col mestiere dei maestri, nel complesso piacevole, ma, in fondo, frèddo, e, proprio, non ricco di idee considerate come proiezioni nel futuro; anzi, quasi rasentando le produzioni di Vadim: *La curée* (La calda preda), poniamo. Luis Buñuel non lo aveva preso a realizzare per « dire » qualcosa. Ne aveva accettato il soggetto, offertogli da un produttore, ne aveva apprezzato lo spunto — basato su un romanzo del mediocre Jean Kessel — che era tale da sedurre anche i mercanti del cinema: e lo aveva tradotto in immagini con un suo qual certo, intimo, « divertissement » che gli permetteva di tornare ad uno dei suoi temi preferiti: la critica del sistema cattolico attraverso il matrimonio e il sesso, « dentro » il sistema. A Cannes aveva subìto, certo non senza sdegno, l'esclusione del film per insufficienza artistica; il che non può non apparire, a chiunque, assurdo. Ma ecco, ora, a controbilanciare siffatta bizzarria, la contropartita del Leone d'oro. « Se i rappresentanti dello Stato e della cultura mi premiano — ha detto ironicamente l'incallito anarchico — senza nemmeno, in Italia, il veto della Chiesa, è segno che ormai sono veramente finito. E' giusta la mia decisione di non fare più film ». Ma lo disse anche Blasetti, dopo *Io, io, io ...e gli altri.* E nessuno ci credette.

Questo è un concetto, mi pare, di Giovanni Bovio: « La vera idea genera da sé la forma ». Si direbbe che è il risultato formale, in questo film, che promuove l'idea. Cioè, a mio avviso, l'idea, il pensiero che si determina e facendosi crea determinatamente la sua forma, qui, in partenza, non c'è. C'è tuttavia un prodotto, artistico e industriale allo stesso tempo, che illude sulla presenza di un'idea, che appare come suo risultamento effettuale e compitezza, che lascia cre-

dere in un significato che, in realtà, non esiste. Io sono del tutto propenso a credere che questo film sia il meglio che si possa fare sul piano commerciale; ma in quanto a idee (quali? la condizione della donna borghese? la sua patologia? la concezione della morale in ambiente cattolico?) direi che siamo di fronte a un bagaglio ben più polveroso che non rispetto a tanti altri esempi — indicati a dispetto — di antiquariato. D'altronde non è detto che un buon regista debba esserlo sempre e per tutta la sua carriera. Ve ne sono stati tanti, prima di Buñuel, e anche più giovani di lui, che hanno esaurito in poche pellicole quanto avevano da dire. Non è un fatto da trascurare che l'uomo di *Terre sans pain* e di *L'age d'or* sia, al contrario, ancora sulla breccia, a sorprendere ed a farsi discutere.

Non si vuole, con ciò, rifiutare per amor di polemica *Belle de jour* (Bella di giorno) di Buñuel. Bensì ridimensionare il giudizio verso un film che non urta affatto la digestione del pubblico, anzi la seconda e la determina. I suoi « voyeurs » ridicoli e i suoi amatori, espressi dalla buona società, in cerca di « straniamento », non sono lì, davanti a noi, per farci ragionare o riflettere, bensì per divertirci — alle spalle, sia pure, di un ben determinato ambiente — e per drogarci. Lasciamoci trastullare, ma non illudiamoci di esser messi a parte di una campagna per rendere più cosciente l'umanità e più vicina la conquista dell'avvenire.

In una Mostra come quella di Venezia, dove non c'è posto, teoricamente, per il prodotto commerciale, dove quest'anno i film erano quasi tutti di discussione, d'idee, di polemica, e dove certamente non era fuori luogo *Belle de jour*, il film di Buñuel non doveva essere considerato il migliore perché, come lo schermo ingrandisce un volto, un fatto, facendolo assurgere a emblema, così anche un Leone d'oro può far diventare simbolico un film, che viene ad esprimere il valore stesso della Mostra. E in questo caso il simbolo che si desume dalla scelta dei giurati è che ha da essere l'aggressività diventata merce di consumo prescelta e portata ad esempio. Viene da pensare a romanzi e canzoni dello stesso tipo, che hanno scoperto il lato redditizio della protesta, della discussione e polemica come temi, pimenti e trovate dell'industria culturale di oggi. La rivoluzione che viene a patti e che si scambia con l'ufficialità, che indossa abito e cravatta nera, che si integra.

Se questo è il significato che assume, nella presente circostanza, il film di Buñuel, e per conseguenza la Mostra ventottesima, allora possono scapitarne anche gli altri film che vengono dietro, con mag-

giori o minori meriti: *La Cina è vicina*, *La chinoise*, *Utoszezon*, *Noč nevěsty*, ed altri ancora. Prodotti anch'essi « integrati », dove prevale ora la « pochade » o la critica *chansonnierriste*, ora la ricerca o la protesta a mezza bocca; non film di discussione vera, inequivoca, al cento per cento: come *I sovversivi*, ad esempio. Ma anche prodotti che mirano alla esposizione professionale di un fatto che perde il vero dramma esistenziale che l'ha promosso, per diventare « routine » e mestiere (*Lo straniero*); che espongono situazioni, pur tipiche della nostra epoca, con abilità descrittiva e bozzettistica (*Il padre di famiglia*). Su questo piano avrei preferito il trionfo di un film di protesta più autentica, o, se proprio i giurati han guardato alla riuscita formale dell'opera, non avrei esitato a metterle a pari — per indicarne il livello — l'inglese *Our Mother's House* — che non ha niente a invidiare a *Belle de jour*, se non per il fatto che non è così spiritoso, divertente e audace —; ma qui il discorso, evidentemente, sarebbe tornato sulla personalità del Buñuel: regista discontinuo, che conta film buoni e film quasi brutti, in pari numero, come tanti nostri maestri, e che, nella circostanza, meritava d'essere considerato il primo, o per conformismo, o per giubilazione. Premio a una carriera, premio a una vita.

La mia preferenza non andava a nessuno dei film che fin qui ho citato. Credevo che opera più completa, più cinematografica, fosse quella di Pasolini: *Edipo re*. Sul piano critico, scientifico, e persino emozionale, non dovrebbero esservi dubbi sulla superiorità di questa opera rispetto a tutte le altre. Rimangono tuttavia, e non sono da trascurare, le ragioni della continuità di una Mostra: una Mostra che ha per quattro anni premiato soltanto film italiani, che ha umiliato non poche grandi firme (compreso quella di Bresson).

Non sono ragioni da sottovalutare, viste « du côté » della Mostra, anche se non possono diventare facilmente quello dello spettatore: ma a questo punto non vorrei sottovalutarne anche altre, proprio a conforto ed a rafforzamento, direi, di una politica culturale della Mostra. E riguardano paesi che da troppi anni sono assenti, o insufficientemente rappresentati, e che quest'anno salivano almeno a sei: U.S.A., Giappone, U.R.S.S., Spagna, Svezia, Polonia. Più della metà della produzione cinematografica mondiale. Non mi pare possibile che il potenziale assommato di seicento film l'anno dei due paesi citati per primi, e quello degli altri quattro, non sia capace di dare a Venezia qualche film degno di rilievo. V'è da esser certi che, quando

la ventilazione dei paesi presenti sarà dispiegata nella sua completezza, il significato culturale, già così eminente, di questi incontri annuali, troppo dominati dal binomio Italia-Francia, sarà certamente maggiore. I selezionatori sono, da anni, uomini di valore e non si dubita della loro valentìa professionale; ma il pubblico non crederà mai che l'industria hollywoodiana, per quanto decaduta, che le cinque o sei grandi produttrici di Tokyo, che i numerosi centri regionali dell'U.R.S.S. (si ricordino i significativi *Il primo maestro*, kirghiso, *Le ombre dei nostri antenati*, ukraino, *La vedova di Otar*, georgiano) e così via, siano incapaci di esprimere quelle tre o quattro pellicole sufficienti per togliere a Venezia quel crisma, quasi, di mostra regionale, temperata da qualche opera peregrina — un *Pâtres du desordre*, poniamo — che assicurino di una ricerca compiuta anche nei centri meno battuti.

Dutchman di A. Harvey (G.B.).

Il film *Dutchman* con cui la rassegna ha avuto inizio parrebbe contraddire quanto abbiamo ora sostenuto: è basato su una commedia del drammaturgo negro americano LeRoi Jones, ha per attori Al Freeman jr. e Shirley Knight. Ma il regista è inglese, Anthony Harvey. Se considerassimo il film americano, sarebbe piuttosto rappresentativo di uno spettacolo (teatro, cinema) più new-yorkese indipendente che americano espressione tipica di tutta la produzione nazionale. Rimane escluso il laboratorio hollywoodiano. Sappiamo i limiti che esso, da vari anni, non dissimula. Ma sappiamo anche che esso esprime, talvolta, per parlare di un sol genere, commedie piacevoli, ben recitate, assai spiritose. Perché la commedia americana, anche se erede della più celebre « Sophisticated Comedy » dei Lubitsch e Capra, non dovrebbe avere le carte in regola per apparire a Venezia? Perché questo diritto dovrebbe essere riservato soltanto agli italiani e ai francesi, e, quando è accaduto, a svedesi (*A proposito di tutte queste signore*), inglesi, spagnoli?

Con *Dutchman* la Mostra offre il suo primo film di idee. Opera degna di ogni attenzione, piena di simboli e stimoli, come è accaduto per la maggior parte dei film prescelti, ci presenta due soli personaggi, quelli stessi della « pièce » fedelmente riprodotta: un negro, Clay, una ragazza, Lula. Tutti gli altri viaggiatori della metropolitana presenti nel dramma, che si svolge in un vagone, fanno da quinte: non parlano.

Clay simboleggia una società negra tutta per bene, integrata, modellata su quella bianca. Adoperata per certi scopi, soprattutto di indole

pratica, e quindi respinta. Ma il giuoco è tirato troppo a lungo: quello di Lula nell'atto di adescare Clay, come della società bianca verso i negri. Lo sfruttamento e il disprezzo non possono lasciar prevedere che tale condizione continui all'infinito.

Mi viene da ricordare una intervista con un negro, registrata nell'eccellente documentario di Murray Lerner su Newport, *Festival.* E' Son House che spiega il significato del *blue.* « Che cos'è? Non un canto da eseguire in pubblico, ma tutto intimo, solitario. Tu vuoi stare solo, non chiedi niente, piangi da solo, non vuoi vedere nemmeno tuo padre. Non vuoi essere disturbato. Pensi con amarezza al male che ti hanno fatto, ai torti subìti. Vuoi che tutti se ne vadano. Restare solo con te stesso, riflettere. Riposare. Liberarti da tutto il male. Consolarti da solo. Non sai se scaricare tutto il tuo dolore, ammazzare, o accettare ancora una volta, riprovare ancora ».

Orbene: questo stesso spirito lo trovi anche in *Dutchman*, che è « l'uomo negro che si vuole inserire nel mondo dei bianchi », ed è Clay, l'uomo di Harlem — il quartiere negro, di nome olandese, di New York —: nome feticcio, cui si intitola la società produttrice, e che è assunto da una reclame di « fiamminghi », visibile nel film... Anche Clay vuol restare solo, non vuol porsi problemi, non vuol essere disturbato. Ma è Lula che lo provoca, lo adesca, lo eccita sessualmente, sembra volergli far dimenticare la sua amarezza congenita, perenne. Clay è disposto a cedere, perde il suo controllo; insomma è come se volesse riprovare, come se sperasse nel dialogo. Ma presto si accorge che è impossibile e preferisce lasciare il campo, andarsene, non senza alludere al giorno in cui verranno ripagati dai bianchi tutti i torti e le umiliazioni subìti dai negri. La minaccia ha un sapore sinistro di violenza, che ricorda quelle dei mussulmani neri del più celebre Cassius. Inutilmente, però, perché è Lula che pianta un coltello nel ventre di Clay. Poi la strega si riavvicina a un altro negro e riprende il giuoco.

L'analogia con il « blue » non è fuori posto. E' lo stesso LeRoi Jones ad indicarla nel dialogo della sua « pièce », di cui il film non diventa che fedele trascrizione, con quella fissità di toni che il teatro non può perdere nemmeno in cinema, ma che la varietà della recitazione, specie della Shirley, attenua.

Il testo, che parte da idee giuste, non bada, nella polemica che ha assunto deliberatamente, ai limiti. E diventa, piuttosto, invito ad approfondire il solco tra bianchi e negri, non a colmarlo. E' il bianco

che scatena il negro, il bianco che non tiene le promesse, e il negro soccombe. Nel tema di lotta razziale, che la lotta sessuale riesce, a momenti, anche a sopravanzare, il film risulta messaggio aspro, non proposta di pace, di tregua, o di colloquio responsabile.

O salto (t.l.: Il salto) di Ch. de Chalonge (Francia).

O Salto del debuttante Christian De Chalonge può essere considerato un omaggio alle tematiche ed alla asciuttezza del neorealismo, accentuato da uno spirito documentaristico che si avvicina al film-inchiesta. Per prendere coscienza — col cinema — della realtà di un paese, nessun metodo più efficace di quello neorealistico. Portogallo, Brasile, Turchia, ecc., ecc., cioè paesi dal cinema « sottosviluppato » — ove quantitativamente, ove qualitativamente —: non v'è altra ottica possibile che quella realistica, che serva a dare ai cineasti in fase di ricerca il punto di vista giusto.

Il film è dedicato agli emigranti clandestini portoghesi che percorrono il loro cammino di speranza e di sofferenza per trovare in Francia, come gli emigranti di Germi, lavoro e condizioni migliori di vita, in realtà per riconoscere amaramente lo sfruttamento, altre delusioni e altri affanni. Il grigiore e la monotonia del film sono al tempo stesso il tuo titolo di nobiltà: perché è chiaro che il regista non vuole fare spettacolo, ma esporre e denunciare, non intende ricorrere a lenocini, ma basare il proprio discorso tutto sulla significazione che i fatti esposti hanno in sé: e che sono studiati con vivo senso della realtà, e con sicura conoscenza della cronaca, la quale registra ben trecento clandestini giornalieri dal Portogallo alla Francia.

E' un film che dice qualcosa, e che la esprime con spirito di verità; che può sembrare povero ma che non è avaro di idee; che nasce da una precisa situazione ed acquista significato sociale. Quel finale coi portoghesi che arrivano, destinati ad essere sfruttati, quei taxi in fila là raccolti per loro, hanno un potere immediato di significazione e di emozione. Cercano aiuto, nella loro mentalità elementare, e sembra che tutti, più o meno, vogliano aiutarli. In realtà non si vuole che spremerli. Non si riesce quasi a distinguere quali sono coloro che possono « aiutare » e quali non intendono che « sfruttare ».

La camera di albergo, col cinema vicino, dove non si riesce a dormire. I capibrigata e i faccendieri che li aspettano, al di là della frontiera. Il capoufficio, grasso, rasato, che respinge freddamente, disumanamente, il giovane immigrato perché non parla francese: sono tutti episodi che, uniti, danno un carattere e un significato al film.

Mahlzeiten di E. Reitz (Germania occ.).

Mahlzeiten è il ritratto di una giovane tedesca, allieva fotografa — che ha soltanto la vocazione, « abitudinaria » quanto deprimente, agli occhi dell'autore, di moglie e di madre (quattro figli) — e del suo compagno, Rolf, studente in medicina, sensitivo, impratico, incapace a portare il peso di una famiglia gravosa, e destinato al fallimento umano e al suicidio. Più umano del film *Spur eines Mädchens* di Gustav Ehmck, meno amaro e teso di *Tätowierung* di Johannes Schaaf, conferma comunque lo sforzo attuale della cinematografia tedesca, anche nella evidente discontinuità stilistica e nella scarsa significazione del suo messaggio: che vuole alludere, secondo il titolo, alle convenzioni della vita familiare, alle formule di augurio, alla sazietà o alla ingordigia e alla insaziabilità: tutte cose belle, o no, di cui i due protagonisti non sanno godere che mettendo al mondo figli, inguaiandosi sempre più, fino a che il più debole, Rolf, paga ogni errore, ogni cieca pratica della vita, asfissiandosi.

La fortuna di *Mahlzeiten* non è nel film in sé, che dal suicidio di Rolf in poi può sembrare anche poco abile: quando la insaziata Elisabeth si battezza col rito dei mormoni (essi sono molto aumentati in Germania dopo la guerra) e si sistema con un affiliato americano alla setta, col quale emigrerà. Ma il film è una conferma, e questo conta anche di più, che qualcosa nel cinema tedesco si muove. Non sono più i contemplativi, quanto necessari, pronunciamenti di Oberhausen, di qualche anno fa, che non sembravano — almeno inizialmente — portare a risultati concreti; come avvenne invece a Bannwaldsee, nell'Allgäu, nel 1947, allorché fu tenuto a battesimo il gruppo letterario, detto appunto « 47 », diventato movimento culturale di importanza europea (con Heinrich Böll, Günter Grass, Peter Weiss, Martin Walser, Alfred Andersch, Paul Schallück, Uwe Johnson, Ingeborg Bachmann, e « leader » spirituale Hans Werner Richter).

Fu Rossellini che inviò dallo sconfitto Reich del dopoguerra l'ultimo, più significativo messaggio in film: *Germania anno zero* (1948). Venti anni sono passati e la Germania non è riuscita a dare nulla, nel cinema, che non sia l'eco della sua autocritica, della sua ammissione, in un clima da autodafé, degli errori commessi e degli orrori provocati: *Gli assassini sono fra noi.* Ora il discorso sul giovane cinema tedesco si fa più serio e meditato, e non sono più soltanto i tentativi di Ottomar Domnick (in un clima discutibile di film sperimentale) o di Bernhard Wicki (ancora la guerra vista da parte tedesca),

né i manifesti e le promesse di Oberhausen. Ora si riesce ad approdare a qualcosa di verificabile, costantemente impegnato, in un tessuto di discussione più consistente e concreto: e sono Ulrich Schamoni con *Es* (sul problema dell'aborto) e *Alle Jahre Wieder*, Peter Schamoni con *Schonzeit fur Füchse*, Volker Schlondorff con *Der Junge Törless* e *Mord und Totschlug*, Alexander Kluge con *Abschied von Gestern* molti di essi avendo trovato appoggio morale e materiale nel « Kuratorium Junger Deutscher Film ». Ai nomi già noti se ne aggiungono ora altri per i film *Mahlzeiten* (Edgar Reitz), *Tätowierung* (Johannes Schaaf), *Wilder Reiter GmbH* (*Cavaliere selvaggio S.r.l.* di Franz Joseph Spieker), *Spur eines Mädchens* (Gustav Ehmck), *Nicht Versöhnt* (Jean Marie Straub), *Der Damn* e *Der Brief* (Vado Kristl).

Il comune denominatore di questi film è lo sguardo, condotto con sincerità, desideroso di chiarimento, verso la condizione della società tedesca, e in particolare della sua gioventù. Se la caratteristica della « nouvelle vague » francese era un cinema audace di giovani sui giovani, in una società ormai assai lontana dalla esperienza della guerra e del dopoguerra, qui v'è il sentimento acre di una eredità ancora non scrollata di dosso. E' un cinema obiettivo fino a un qual certo ritorno alle esperienze della *sachlichkeit*, su un mondo che è vissuto nell'errore e dove i giovani possono portare un contributo decisivo di rinnovamento, non senza pagare di persona.

La fine del Rolf di *Mahlzeiten*, o l'emigrazione in terra di mormoni di una Elisabeth di cui non si rimpiange la partenza, il suicidio del ragazzo di *Tätowierung*, la ricerca e l'angoscia di *Abschied von Gestern*, la diagnosi di *Spur eines Mädchens*, sono lo scotto di questa nuova posizione spirituale della gioventù, nettamente separata dal passato, e non può non rimandare, invincibilmente, allo Edmund di *Germania anno zero*. E' il cinema di una Germania in via di purificazione, di disinfestazione, che non può non prendere le mosse dalla stessa esperienza di Rossellini, il quale istintivamente indicò la strada. E i giovani del nuovo cinema tedesco mostrano di averlo capito; o di partire, comunque, da una riflessione che non è distante.

Utoszezon (t.l.: Fine di stagione) di Z. Fábri (Ungheria).

Utoszezon (t.l.: Fine di stagione) di Zoltán Fábri: ancora un film di idee, centrato su un processo — provocato inopinatamente da una burla di pensionati — che chiama in causa la responsabilità individuale e il facile oblìo del passato. E' il farmacista Kerekes — impersonato dall'anziano e composto attore Antal Páger — convocato

per una inchiesta — all'epoca del processo Eichmann — che si trova improvvisamente di fronte a ricordi assopiti della coscienza. Fu o no colpevole allorché si lasciò sfuggire durante la guerra che forse i suoi padroni — gli Szilágyi — erano ebrei? Fu davvero lui il responsabile della loro fine in campo di concentramento, mentre ne occupava la posizione sociale e ne ereditava l'attività? Kerekes, dapprima chiamato in causa per scherzo, ora teme davvero di essere colpevole, sia pure per una forma di ipocrisia più che per una diretta denuncia, e chiede di essere processato. Assolto, cerca la punizione nel suicidio. Ma si salva e torna alla sua vita di prima: certamente non più quieto e sicuro della sua posizione, della sua onestà.

Il torto del film è di non trovare sempre la forma adeguata al discorso che vuole trasmetterci. Vi sono scene di genere *burlesque*, in cui i vecchi, amanti del bere, compaiono, che mal si coniugano con il serio discorso che Fábri ci rivolge. Come si può pensare Polidor accanto ad Eichmann? Ma il tentativo, errato in partenza, è nobile. Fábri, nella sua costante denuncia del male, della violenza, del tradimento, dell'oblìo, vuole che la « fine di stagione » non cada su crimini che potrebbero ripetersi, che sono la perpetua vergogna della umanità: e gli è occasione per continuare il suo discorso anche una « fine di stagione » in una piccola stazione climatica sulle rive del Balaton, prendendo a pretesto un aneddoto-burla tra anziani, anche loro vicini alla parola « fine ».

Non si è d'accordo sulla scelta dei mezzi impiegati dal regista, ma non sul suo richiamarsi al passato, che non può essere facilmente messo da parte. Insomma non sono le idee di Fábri in discussione, ma la forma prescelta — per quanto il « grottesco » gli sia stato altre volte più congeniale, e si ricordi *Professor Annibale* — anche per quel suo voler stare « à la page » con le ricerche della « novelle vague » e dei registi europei al momento più reputati.

Il padre di famiglia di N. Loy (Italia).

Il padre di famiglia di Nanni Loy non ha guadagnato ad essere presentato alla Mostra. Il pubblico che confluisce a Venezia per la fine d'agosto cinematografica è un pubblico di intenditori, con spiccate esigenze cineclubistiche, assetato di forme nuove, pronto ad esaltarsi per un esperimento ed a protestare verso anche la più inappuntabile dimostrazione di mestiere, di cui a Venezia non si sente la necessità. E' disposto a prendere in considerazione la poco omogenea drammaturgia della « madre di famiglia insaziabile » (leggi Edgar Reitz)

ed a fare il viso dell'armi contro il « sentimento », l'« humour », la fluidità del *Padre di famiglia*, che del film tedesco ha certo più consistenza, spirito, vitalità. Ma *I pugni in tasca* non sono passati invano. « Bisogna fare giustizia dei buoni sentimenti » opina Bellocchio, rifacendo eco a Gide.

Ora, sia convenuto che *Il padre di famiglia* non è davvero un film inutile. La attività realizzativa cinematografica richiede anche di questi prodotti. Si osserva solo che il tono di questo film di Loy — da commedia bonaria, bozzettistica, leggera, con presupposti umanitari, e concezioni che in clima di cinismo e protesta possono sembrare « vecchie » — non è quello, in particolare, che ci si attende da una serata al Palazzo del Cinema, dove tutto sembra destinato all'Arte senza concessioni (ma molti dimenticano che anche il concetto dell'Arte è cambiato!); e dove, magari, si rimpiange talvolta, dopo tante vane attese, proprio la « commedia ».

Il film ha battute facili che vanno per proprio conto e sono fine a se stesse; indulge talvolta a una corrente dialettalità (anche se Manfredi, tra i dialettali, è tra i più « signorili »). Le osservazioni fini di vita minuta non mancano. *Il padre di famiglia* rispecchia una vicenda autobiografica che è onesta e sincera, con una carica di affetto e un bagaglio di esperienza personale da non sottovalutare. Io avrei preferito il film anche più legato ai fatti — e non ne mancano nel ventennio preso in esame — proprio per evadere e perdere qualcosa dell'artificio della commedia, diventando più vita vissuta, e forse non rimettendovi affatto: per esempio nell'episodio della maestra della scuola montessoriana, del tutto impreciso, e che mi fa ricordare con tenerezza una maestra dei miei ragazzi, anziana, un tantino fanatica, un tantino fissata, così dentro la vita dei piccoli da restar fuori da quella dei grandi, ma certamente amabile, e più che patetica. Forse la stessa cui si è ispirato Nanni Loy. Ecco, ad esempio, e forse, il regista ne converrà, un carattere che nel film è del tutto mancato.

Inserito nella Mostra *Il padre di famiglia* ha suscitato critiche e riserve più di quel che non meritasse. Presentato fuori da quell'ambiente incandescente, volubile anche, che spesso s'impenna e si adira fuori posto, certamente avrebbe avuto accoglienze assai diverse; e un ridimensionamento in questo senso dovrebbe essere considerato.

Marco, architetto urbanista, uomo di sinistra, che è votato a una « vita difficile » — la vicinanza di Loy e Zampa mi pare anche sostenibile cogli inizi dell'attività del regista di *Quattro giornate di Napo-*

li —, per tener fede alle sue istanze si vede obbligato a venire a patti con la propria coscienza. Ha una famiglia numerosa e agitata: i quattro ragazzi che mettono a dura prova la madre, Paola, vera guida, combattente eroica e vittima della compagine domestica. Forse il vero « pater familias » è proprio lei; ma la fatica di tenere in pugno la tribù, mentre Marco trova evasione nella relazione con Adriana, la fa ricoverare, alla fine, in una clinica, per curarsi di un esaurimento nervoso. Ci vorrà il ritorno alla ragione di Marco, e la presenza di Paola, con la riacquistata salute, per restituire al nucleo familiare la sua unità.

Il finale, per quanto inclinato al sentimento, restituisce al film, tenuto troppo sul tono della commedia popolaresca, bozzettistica, anche in gustose scene coi ragazzi, un significato che riscatta l'apparente facilità della realizzazione. Il vero fulcro della vicenda va ricercato nel personaggio di Paola, tratteggiato con proprietà e sostenutezza da Leslie Caron. Marco perde consistenza forse proprio per le occasioni che gli offre il dialogo. E' la sceneggiatura che imbriglia Loy in un giuoco talvolta condotto con minore sorveglianza e che non riesce appieno a offrire le premesse per un quadro che motivi eloquentemente l'allontanamento graduale della società — come è accaduto per Marco — dagli ideali del dopoguerra. La sua ricerca avrebbe dovuto cogliere con minori adulterazioni una realtà da lui conosciuta, onestamente vissuta, anzi sofferta, e degna di essere messa in valore.

Noč nevěsty (t.l.: La notte della monaca) di K. Kachyňa (Cecoslovacchia).

Un'avanguardia ideologica che si presenta con molta gelidità, che può apparire prudente e integrata, anche se vuol dire assai più che non riesca, è nella *Noč nevěsty* (t.l.: La notte della monaca) di Karel Kachyňa. Siamo in Cecoslovacchia nel 1950, all'epoca della collettivizzazione che non può non presentarsi in forma di dramma — ed anche *Bežin lug* (t.l.: Il prato di Bežin) di Ejzenstejn scelse questa forma — ma il conflitto ha troppo nitore accademico e si risolve in eccessivo estetismo: e più che verso la durezza spietata dell'esecutore della collettivizzazione, in un piccolo centro moravo, verso la indecisione, la sofferenza, e la fede sbagliata dei contadini, qui l'attenzione si sposta verso il calligrafismo dell'opera. La fede falsa e la ragione folle, il vincitore assassino e la vittima eretica, si manifestano in una vetrina leccata e letteraria. Mademoiselle, la ex monaca che appare in una luce di ereticità, è, prima che simbolo del passato, immagine di bellezza (grazie anche alla presenza di Jana Brejchová).

Che il contrasto di « vecchio » e di « nuovo » sia questa volta fondato soprattutto su un Pacin, presidente della Cooperativa, grossolano e duro, fino alla sgradevolezza, e la giovane uscita dal convento, che è stato disciolto, e che sta a mezzo tra il quadro mistico e quello erotico, può essere giustificabile per il fatto che gli autori — e giustamente — non concepiscono un eroe, positivo o negativo che sia, che non sia presentato in un quadro contraddittorio, che è ciò che fa acquistare più plausibilità al personaggio. La bellezza di Mademoiselle farebbe inizialmente quasi prender le sue parti: e il tessuto ideologico del film, che dovrebbe essere quanto altri mai chiaro, sta per apparire quasi ambiguo, sì da non lasciar capire veramente quale sia il punto di vista del regista. Ma presto i fatti narrati ridanno la giusta prospettiva alle cose: Pacin, per quanto sgradevole, è pur il rappresentante del rinnovamento in atto, e per quanto odiosi siano certi suoi atteggiamenti, egli rimane tuttavia dalla parte della giusta evoluzione delle cose. La sua presenza, come quella della antagonista, valgono soltanto a provare quanto sia stato sofferto il cammino per la conquista della verità. Mademoiselle, la monaca che arriva all'eresia quando nella notte di Natale vuole togliere il calice al prete, pur con la sua luminosità rappresenta pur sempre l'errore e il passato da cancellare. E la rivolta che i contadini meditano contro Pacin e la cooperativa non potrà non rientrare. Mademoiselle resterà addirittura morta sul terreno, colpita da una fucilata. La cooperativa si farà, e non importa se il suo assertore possa apparire il personaggio antipatico e deforme del film: anzi, è forse proprio in questo la vera originalità della storia ideata da Jan Prochákza.

La Cina è vicina di M. Bellocchio (Italia).

Un altro film dove la protesta può apparire fagocitata dalla società del consumo è *La Cina è vicina* di Marco Bellocchio: un Germi maoista, qualcuno l'ha definito. In una *pièce* di satira politica contemporanea il giovane regista affronta senza sottintesi, in chiave di grottesco, questo tema « anarchico » (realizzato — è questa sola la contraddizione — da una ditta « per bene »): il partito socialista non è più in grado di rappresentare la classe operaia. Si è imborghesito. I suoi araldi sono spesso dei carrieristi. Pensano alla sistemazione individuale e non all'idea. L'assunto è trattato nel quadro di una vera e propria *pochade*, che si situa in un ambiente di provincia borghese e degenerato, non lontano dalla famiglia di *Pugni in tasca*. Vittorino è l'aspirante assessore che non bada a mezzi pur di ottenere il suo scopo.

Non sono i « vecchi » socialisti tirati in causa: una seria critica nei loro riguardi non sarebbe generosa. Ma non mancano, forse, i prototipi utili al discorso di Bellocchio nella giovane generazione. Esempi di carrierismo politico non sarebbero difficili a farsi. Le competenze si acquistano con troppa disinvoltura e senza il necessario tirocinio. Non sono soltanto tra i socialisti gli esempi di questo tipo: in genere sono tutti i grossi partiti al governo che ne offrono molti campioni.

Il collaboratore di Vittorino, che dovrebbe sostenerlo nella campagna elettorale, va a letto con la di lui sorella e la rende incinta. Vuole sposarla. Per ottener ciò rende incinta anche la segretaria di Vittorino aiutandola a farsi sposare dallo stesso. A sua volta la segretaria aiuta il ragioniere a ottenere lo sposalizio con Elena, la sorella di Vittorino.

Un gruppo di giovani « cinesi », esaltati, che deposita bombe una dietro l'altra, rende ancor più saporito il grottesco, che può apparire pericoloso, come già lo fu, su tutt'altra sponda, il qualunquismo, e perché distruttivo, non solo nei riguardi del partito socialista, preso di mira, ma verso tutta la concezione democratica, in quanto non si auspica, in Italia, che un avvento del maoismo: cioè di un'altra forma di squadrismo (Guardie Rosse).

Distruggendo tutto ciò che è democratico, *La Cina è vicina* non acquista le antipatie dei fascisti, evita prudentemente di toccare i comunisti, ridicolizza socialisti e democristiani. Un vero disastro, per i partiti al potere, che ne escono malconci. E il tutto costruito assai abilmente da un giovane ventiquattrenne, che riesce a irridere, anche a distruggere... Un godardismo, goliardico, all'italiana. E peraltro, — a prescindere dagli umori anarchici, evidentemente legittimi, del regista — una abilità stupefacente di organizzare drammaturgicamente una materia scottante, viva, del giorno; una capacità non comune di rendere commedia la cronaca, col talento dei commediografi più consumati.

Our Mother's House (Tutte le sere alle nove) di J. Clayton (Gran Bretagna).

Il soggetto di *Our Mother's House* (Tutte le sere alle nove) di Jack Clayton, trattato da Jeremy Brooks e Haya Harareet, riconduce alla tradizione della narrativa « nera » anglosassone ottocentesca, anche se si fonda su un recente romanzo di Julian Gloag: decadente e macabro come la centenaria casa abbandonata, permeata di una decadente atmosfera vittoriana, situata in un sobborgo di Londra, dove

il film è girato. Clayton, lo si ricorda, è anche il regista di *The Innocents* (Gli innocenti) da un romanzo di Henry James.

Sette ragazzi assistono alla morte della loro mamma — il padre non si fa vedere nella loro casa — e decidono di non rivelarne il decesso, per non finire in un orfanotrofio. La seppelliscono segretamente in giardino e dicono che è andata al mare. Ogni sera si riuniscono nella camera dove la madre amava raccoglierli. Lì meditano e prendono decisioni, quasi sotto l'influenza della sua soprannaturale presenza.

Ma ecco lo sgradevole-attraente Charlie che si presenta nel ruolo di padre. Incauti, e impotenti, lo subiscono; ma il cattivo soggetto, che sia davvero o no il loro vero genitore, finisce i risparmi della famigliola e tenta di vendere la villa: Elsa, la maggiore dei sette ragazzi, irata lo colpisce con un attizzatoio, e Charlie muore. Con questo nuovo cadavere la loro presenza nella vecchia casa è impossibile: finiranno per rivelare tutto al loro medico. Il tentativo di instaurare un mondo di soli fanciulli ingenui e puri fallisce. Anche per rimanere puri si è costretti a diventare ingiusti. E i ragazzi non possono che inserirsi, con tutti gli svantaggi inevitabili — che però fanno parte della vita e del mondo in cui viviamo — nel « sistema » dei grandi.

Il film ha un suo carattere macabro, decompositivo, che ne è anche la maggiore attrazione. La scelta dell'ambiente contribuisce allo stile e al particolare fascino della storia che è efficacemente recitata da Dirk Bogarde (Charlie) e dai ragazzi, e particolarmente dalla maggiore di essi, Pamela Franklin, già apparsa con successo in *The Innocents.*

Edipo re di P. P. Pasolini (Italia).

Ispirandosi all'*Edipo re* di Sofocle, Pier Paolo Pasolini è riuscito a fare un film tutto suo. Non si tratta soltanto della cornice autobiografica in cui la tragedia è inquadrata. E' proprio tutta la messinscena del film che risponde alla visione dell'artista: paesaggio marocchino — come quello lucano servì per il *Vangelo secondo Matteo* — ma allo stesso tempo « fantastico »; costumi di una barbarie re-inventata, « arcaica e arbitraria » come la definisce Pasolini; recitazione e *maquillage* antinaturalistici (Edipo che combatte come un samurai, Giocasta che è tutta di marmo bianco), musica composita, con canti popolari romeni che fanno da sottofondo sonoro, e sostituiscono in un certo senso il coro. Accanto a Franco Citti (Edipo) ed a Silvana Mangano (Giocasta) Pasolini ha voluto Julian Beck come vate Tire-

sia, Alida Valli come Merope, Carmelo Bene come Creonte, Ninetto Davoli come nunzio ed Angelo: nel più cinematografico dei suoi film anche la recitazione di attori di provenienza così diversa raggiunge omogeneità.

Il film comincia con la nascita di un bambino, nell'epoca della borghese Italietta pre-bellica. E' il neonato, disamato dal padre, abbandonato, che diverrà Edipo, e ne vivrà la tragedia: uccisore del padre, amante della madre. L'epilogo, come il prologo, si svolge al giorno d'oggi. Il bambino del prologo è diventato adulto, ha vissuto la tragedia di Edipo, ha cercato di risolvere gli stessi enigmi ed ha cozzato contro le stesse contraddizioni; ha avuto la rivelazione di cose spaventose ed ha preferito accecarsi piuttosto che continuare a vedere l'orrore del mondo. Guidato non da Antigone, ma dal giovane Angelo, torna alla sua casa natale. « La vita finisce là dove comincia » ha detto Sofocle.

La sequenza finale è liricamente espressa: suonando il flauto l'Edipo pasoliniano torna sui luoghi della giovinezza, sente ancora il profumo della città, della chiesa di San Petronio, della strada, della casa. Ma non può più vedere. Edipo ha compiuto il cammino della ricerca della verità. Non importa se per questa ricerca deve uccidere gli uomini, come gli affetti, come le cose. E dopo avere distrutto, e vinto, eccolo mendicare pace, serenità, aiuto dagli altri: cercare la liberazione dell'essere nel flauto; anche se abbandonato, inascoltato, comunque incompreso.

Il film, ambizioso e intelligente, plasticamente riuscito, espone non soltanto la complessa personalità di Edipo; ma quella stessa — singolarissima e poetica — dell'autore del film. Pasolini non ricostruisce archeologicamente, ma re-inventa arcaicamente, extra-storicamente. Non assume Sofocle per darci Sofocle, ma per rileggerlo secondo Freud — con la rimozione dell'amore per la madre e dei traumi infantili — e secondo Marx — suonando per gli uomini della fabbrica — ma in realtà tornando nel « covo verde dei pioppi », cioè là dove la vita è cominciata, là dove finisce o può finire.

La chinoise (La cinese) di J.-L. Godard (Francia).

Questa volta la chiave visuale del film di Godard, *La chinoise*, è la pop-art, con tutta la libertà sfrenata, inzuppata d'intelligenza fino allo spreco, ricercata fino al formalismo, che la pop-art porta con sé. Protagonisti sono un gruppo di giovani che vogliono rinnovare l'ambiente culturale e universitario con atti terroristici: maoisti, la « cine-

se » Veronica, Guglielmo, Enrico, Yvonne, il suicida Kirilov. Si inizia col film-intervista, poi c'è il bombardamento degli « slogans », come gli annunci pubblicitari alla radio o la serie degli *exquimaux* nei cinematografi. Godard usa quasi un gergo, nelle sue tirate, ma non sempre è comprensibile. La sua arte è giuoco.

Le battute di spirito, gli spunti polemici di attualità, compresa la tragedia del Viet-Nam, sono innumerevoli. Dice Godard: se avessi coraggio distruggerei la Sorbonne, il Louvre, la Comédie Française (è stato anche il furore distruttore dei nostri futuristi). Dice ancora: aboliamo gli esami, procurano angosce, frustrazioni. Chiudiamo le Università. E, così, fa il goliardo tutta la vita. Però nel suo trambusto da stazione ferroviaria, nel suo eloquio che assomiglia al chiasso di più emittenti radiofoniche, che trasmettono allo stesso momento sulla stessa onda, c'è anche — ammettiamolo — con la « boutade » giusta, anche molta confusione, tanto vaniloquio. E' utile, centrato, simpatico, come uno « chansonnier » che certamente può insegnare molte cose a tutti e persino a De Gaulle ed ai suoi ministri. La sua audacia è inesauribile e può permettersi perfino di tornare « indietro ». Sullo schermo si alternano, anche piacevolmente all'occhio, parole e colori, *slogans* e stampati, manifesti e ritagli di giornale, frasi dipinte e lavagne, battute sonore e versetti di *refrains*: attinge a tutta la gamma degli audiovisivi, sussidi e mezzi. V'è la simultaneità (ancora il futurismo) delle parole, dei suoni, dei colori, delle lettere, delle frasi, della lezione a scuola e della conferenza, della invettiva e del comizio: è l'esempio più manifesto di cinema pop; ma tutto contribuisce per fare blà-bla, caos.

Ci si domanda se Godard farà sempre, senza deflettere più, film come questi: sbarazzini, goliardici, « nouvelle vague ». Un « enfant terrible » per tutta la vita? Indubbiamente in questa veste il suo cinema ha un senso. E' meglio che, maturato, faccia dei film, o che, eterno « enfant terrible », continui a farne sperimentali, insegnando, peraltro, il mestiere agli altri, a quelli che potranno anche andare più in là di lui?

Non è facile rispondere a tali domande. Ha detto Alexander Calder: « Io sono un artista *naïf*. Lo ero nel 1930. Lo sono tuttora ». Ma ciò che fa Calder non è sperimentale. E' classico! Godard rimane ancora sperimentale. E' il suo pregio (Bellocchio, con *La Cina è vicina*, già non lo è più) e il suo limite.

Belle de jour (Bella di giorno) di L. Buñuel (Francia).

Considerazioni d'ordine generale sul film di Buñuel e sul premio attribuitogli abbiamo già fatto all'inizio di questa rassegna e non ci ripeteremo. Come ha dichiarato Louis Buñuel, non l'ha tanto interessato in *Belle de jour* (Bella di giorno) la storia di Kessel quanto piuttosto il personaggio di Séverine: il carattere masochista dei suoi impulsi, che ha voluto mettere in evidenza, le sue ossessioni che appariscono e scompaiono. Séverine ha sposato un giovane chirurgo col quale sembra vivere felice. Un galante quarantenne le confida che una delle sue amiche si prostituisce in una casa di appuntamenti. Séverine vi si presenta. Non lo fa per danaro, perché ha tutto quello che desidera. Sono certi impulsi di altra indole che la spingono. Ma quali essi veramente siano è un mistero: sia perché al vecchio surrealista piace procedere irrazionalmente (si pensi al gregge di *L'angelo sterminatore* come all'armento di *Belle de jour*) lasciando allo spettatore il diritto e il compito di pensare quel che vuole e di interpretare come vuole; sia perché la recitazione di Catherine Deneuve è tenuta talmente su un unico registro che è difficile leggervi l'iter dei suoi pensieri.

È più facile attenersi alle indicazioni verbali del regista, allorché qualcuno gli ha chiesto se il film abbia particolari significati: non ve ne sono. Neppure dobbiamo cercarvi abilità particolari rispetto ai film precedenti. Tutto quello che v'è di buono appartiene al suo mestiere consueto. Ma non si parli, ad esempio, di particolari virtù fotografiche, giacché Buñuel è abituato a lasciar fare l'operatore. Né di sapiente uso del colore (un critico francese asserì che *Robinson Crosue* era stato realizzato con la « palette du peintre »): ma Buñuel non si cura che di « unificazione cromatica », non ha altre ambizioni nel film a colori.

Il film mescola l'irrazionale all'immaginario. È un campanellino che ne annuncia i diversi salti e passaggi. Le perversioni dei titolati che scelgono la *Belle de jour* sono ricondotti a caratteristiche sociali. Realizzato in piena libertà, il film consente a Buñuel di arrivare alla libertà totale, alla sovversione totale. Tutto è arbitrario, apertc a qualsiasi interpretazione. Ma tutto questo — lo abbiamo già detto — non è sufficiente per qualificare *Belle de jour* opera d'arte al di sopra delle altre presentate a Venezia.

Lo straniero di L. Visconti (Italia).

Lo « straniero » del romanzo di Camus è un impiegato francese che vive ad Algeri, Mersault, indifferente agli affetti, alla car-

riera, alle conseguenze dei suoi gesti. C'è in lui una forma di sordità interiore, in apparenza. Le circostanze lo sopraffanno e non sembra rendersene pienamente conto. Spara a un arabo, per solidarietà con un altro arabo, però un poco di buono, uno sfruttatore di donne. È processato, condannato a morte. Lo accusano di non avere amato abbastanza la propria madre, morta solitaria; di avere partecipato indifferente ai suoi funerali: eppure, dice Mersault, « non avevamo più niente da dirci », e ancora: « nessuno ha diritto di compiangere la mia mamma ». Lo considerano un criminale e lo accusano di essere amico di un lenone, di essere un assassino: ma forse, questa ultima, è la sua colpa minore agli occhi dei giudici.

Il carattere di Mersault è nuovo e, letterariamente, anche in un certo senso affascinante. V'è in lui il lampeggiare di una filosofia ancora non composta, non rivelata. Occorrerebbe molto più di tempo, per Mersault, perché, forse, venisse fuori. Ma non ne ha: andrà presto, ancor giovane, ancor non uscito dalla sua nebbia mentale, alla ghigliottina.

Lo straniero di Luchino Visconti parte dal romanzo di Camus, ma per diventare un film alla Cayatte. Rammenta tanto *Oeil pour oeil* (Occhio per occhio). Ma è soprattutto film alla Cayatte perché oratorio, oltre che di « routine », nonostante che la scelta del soggetto non lo sia affatto.

Che Visconti avesse una predilezione per il romanzo di Camus lo si sapeva da molti anni, ma non si può dire che egli, questa volta, abbia fatto centro, come avvenne per *Il Gattopardo.* Il film non è lettura illuminante dell'angoscia di Mersault, né lettura critica. Visconti non riesce a dare, attraverso le immagini, la nuda tensione intellettuale del romanzo; non riesce a farlo uscire dalle convenzioni filmiche, particolarmente nelle ultime parti (processo e colloquio col sacerdote). Ed è qui che si giustifica meglio l'analogia coi film di Cayatte, prevalentemente verbali, avvocateschi. La rappresentazione si fa meno convincente, si è attenti alle implicazioni del dramma, alle soluzioni possibili, non al misterioso, balenante fondo psicologico di Mersault, che è il vero fulcro dell'opera, la vera ricerca di Camus. Il personaggio dello « straniero » non esce dalle immagini come dalle parole dello scrittore, se non in qualche fase, specie agli inizi, per merito anche della sensibilità del Mastroianni; non quando cresce il dramma in cui si immerge sempre più, fino ad annegarsi, determinato da una follia che è nella mancanza dell'istinto

di conservazione. Mersault è un uomo assurdo: una « assurdità in atto ». Il giuoco del romanzo è tutto nel presentarla, tratteggiarla, affinarla. Il film storicizza, rende esteriore, esterna, estranea, questa assurdità vivente, questo fenomeno naturale nel suo manifestarsi; dà a Mersault quella anagrafe, quella identità, che ne sono, invece della traduzione in immagine, la morte.

I sovversivi di P. e V. Taviani (Italia).

In un quadro storico emblematico — la morte di Togliatti — si svolgono nel film dei fratelli Paolo e Vittorio Taviani *I sovversivi* alcune storie private di aderenti al partito comunista che partecipano ai funerali del capo del P.C.I. È una morte simbolica, quasi che porti dietro con sé tante speranze, tanti sogni non realizzati.

V'è, nel film, il desiderio di drammatizzare la cronaca, ma i risultati non sono quelli, più vistosi, che ottiene Bellocchio. I personaggi descritti non sono tutti abbastanza marcati. In fondo l'unico personaggio vero, solido del film, non visto ma presente attraverso il ricordo e i sentimenti di coloro che l'apprezzano, è quello che sta dentro la muta cassa di legno: Togliatti.

La formula del film è indubbiamente interessante, e si lega coerentemente con quella dei precedenti film dei Taviani (e Orsini) che si presentarono anzitutto come film di polemica e di discussione: superiore a tutti *Un uomo da bruciare*. Questo *I sovversivi* manca però di concentrazione. Costruito a mosaico, si disperde anche nelle idee. I marxisti che vogliono rompere il processo di fossilizzazione che sta per soffocarli sono « sovversivi » costretti a trasformarsi, perché ammainata è, secondo essi, la bandiera della rivoluzione. Restano rivoluzionari nella vita, cioè, se non proprio sovversivi dinamitardi, seminatori di disordini, secondo un concetto antico, quasi romantico, certamente anticonformisti, nemici delle marce composte, a ranghi serrati, e degli *slogans* che possono diventare luoghi comuni: rivoluzionari, almeno, nella loro vita personale.

Le storie presentate dai Taviani — ora tutte ideologiche, ora quasi « ideocomiche » alla Pasolini (autore che è da essi indubbiamente tenuto presente, e non soltanto per i funerali di Togliatti che appaiono anche in *Uccellacci e uccellini*) — riguardano tre uomini e una donna: v'è un regista che sta girando un film su Leonardo da Vinci, e che può rimandare tanto alla *Ricotta* che a Brecht: Ludovico (Ferruccio De Ceresa). Minacciato da una malattia che può essere mortale, tenta di superare l'apprensione cercando, nella figura del-

l'« homo universalis » che costruisce, di evocare un personaggio, di sapore tolstoiano, disposto, in tarda età, a rinunciare agli agi della vita di corte, per accostarsi meglio alla realtà del mondo. V'è un ragazzo insofferente che non crede a nulla: Ermanno (Lucio Dalla); che non crede né alla sua laurea in filosofia né alla attività intrapresa di fotografo professionista.

Resta scontento e indeciso, vicino a Muzio, un amico che fa il suo stesso mestiere, che è di lui più concreto, ma anche più disposto alla rinuncia. Un altro giovane rivoluzionario è Ettore (Giulio Brogi), in esilio a Roma da alcuni anni, ma in procinto di tornare in Venezuela per partecipare alla guerriglia. Si distacca dal mondo in cui si era inserito, dove i marxisti gli appaiono imborghesiti, e da una ragazza che ha, praticamente, sradicata dalla famiglia, forse « rovinata » spiritualmente, per tornare « combattente » ad ogni costo, passando su tutto, con un concetto della rivoluzione che è sinonimo di distruzione. Infine Giovanna (Marija Tocinovsky), che a una vita convenzionale in famiglia, a un marito razionale, preferisce la libertà seguendo impulsi innaturali.

Non tutti i personaggi di questo esame di coscienza, talvolta disordinato, sono accettabili: è quello di Lucio Dalla che acquista maggiore rilievo. Ma la materia che i Taviani hanno composto, tribolata, vitale, piena di stimoli, è sincera, almeno nella ideazione, e se nella traduzione in immagini è attendibile soltanto in parte, apparendo esagerata, ma « per tirare fuori il vero delle cose », merita in ogni caso la più seria considerazione.

Les pâtres du desordre di N. Papatakis (Grecia).

Les pâtres du desordre di Niko Papatakis è un film girato in Grecia da un greco, Niko Papatakis, portato in Francia e ivi montato, fino a prendere la nazionalità francese. Francese di registro cinematografico, è dunque greco di sangue, di spirito, e d'immagine.

Thanos, di umilissima origine, vuole sposare la figlia di un ricco proprietario: è una pretesa inammissibile, anche agli occhi della stessa ragazza, e dà il via a una serie di reazioni di Thanos e della modre sua. Ma Thanos rapisce la ragazza, che dapprima si oppone, poi cede. Fuggono nella montagna e qui vengono inseguiti da avversari e poliziotti armati, mentre la radio annuncia ad Atene il colpo di Stato e la « restaurazione dell'ordine »: finale tragico e ironico insieme, di evidente allusione alla situazione della Greca odierna.

Niko Papatakis debuttò nel cinema con *Les abysses*, dal dram-

ma di Jean Genet. Affascinato dalla immagine di ribellione che è nelle « Bonnes » che lo ispirò, resta attaccato alla stessa carica di violenza surreale che qui porta, ancora e più, in chiave di grottesco, tra le montagne della Grecia del nord, i contadini rozzi, le autorità incapaci, i soldati strumenti di oppressione. È un Genet tra i pastori e i colonnelli della ormai anacronistica Ellade di oggi, la cui situazione è contraddistinta da una grave crisi morale, sociale e ideologica, della quale il film vuole assumere i simboli e rifletterne le contraddizioni. Ma un Genet nel quale si potrebbe innestare il Dovzenko di *Zvenigora*.

« Pastori del disordine non sono i pastori che crudamente si agitano in questo film — dice Niko Papatakis — bensì le istituzioni che condannano il paese a una vita arcaica e senza speranza ». È il disordine ancestrale con cui il paese viene governato, tenuto volutamente in una condizione colonialista, che provoca i fatti (caos delle cose, dei sentimenti, dei rapporti umani) in una rete inestricabile che obbliga Thanos a fuggire sulla montagna il giorno di Sabato Santo, in un acre connubio, ironico e mistico, dove la catarsi ha spasimi di antica tragedia. Studiato con cura per molti mesi, il film dovette essere bruscamente interrotto per il precipitare della situazione nel paese, e concluso venti giorni prima della ultimazione delle riprese previste, mentre i realizzatori riparavano in Francia con le « pizze » della pellicola fortunosamente salvate. Papatakis dovette dare un ordine al materiale a disposizione e concludere rinunciando a diverse di scene, specie di massa, ed anche a qualche attore, che nel frattempo era stato arrestato. Si deve certamente a questa forzata conclusione della lavorazione se il racconto non appare del tutto lineare, e meno curato nelle rifiniture.

Questo film è stato accolto nella selezione veneziana perché francese o perché greco? Indubbiamente è stato accettato per quello che dice, sia pure in forma non del tutto perfetta, disunita: e anche se è stato accettato perché greco, permette ugualmente di tornare su un discorso che abbiamo fatto altre volte, e che riguarda le cinematografie « decentrate » e la loro presenza a Venezia. Si vuol richiamare la attenzione degli organizzatori non tanto sui film greci, quanto sui rumeni, egiziani, turchi, indonesiani, mongoli, coreani, brasiliani, argentini, venezolani, e così via, ivi compresi di altri paesi europei, che non arrivano troppo di frequente al Lido, e che vedremmo volentieri più spesso rappresentati, non importa se in concorso,

perché per noi i concorrenti, o no, meritano la stessa attenzione, provocano, almeno in partenza, lo stesso interesse, lo stesso bisogno di verifica. Il desiderio che esprimiamo, che può servire anche a mo' di conclusione della nostra condensata rassegna, è soltanto questo, indifferenti al problema se i « premi » — come molti han discusso — debbano rimanere o meno.

Sostenitori della formula attuale della Mostra, estimatori delle sue manifestazioni ed occasioni culturali che permettono incontri fruttuosi, riesami di opere del passato, in fondo non rimane che una riserva da fare, espressa già « in limine » del presente scritto: che la Mostra abbia una fisionomia meno regionale, più internazionale; che sia veramente il punto della situazione del cinema di tutto il mondo. Da una parte le opere d'arte, se vi sono, e, parallelamente, le informazioni doverose su quel che succede nel mondo cinematografico, che ormai non è più settoriale, ma esprime la vita, i problemi, la realtà di tutta l'umanità. Perché il cinema è appunto questo: uno specchio del mondo. Non vogliamo conoscerne soltanto le immagini più familiari.

La giuria internazionale della XXVIII Mostra d'arte cinematografica di Venezia — composta da Alberto Moravia (Italia), presidente, Carlos Fuentes (Messico), Juan Goytisolo (Spagna), Erwin Leiser (Germania occ.), Violette Morin (Francia), Susan Sontag (U.S.A.), Rotislav Yurenev (U.R.S.S.) — ha assegnato i seguenti premi:

LEONE D'ORO: *Belle de jour* (Bella di giorno) di Luis Buñuel (Francia);

PREMIO SPECIALE: *La Cina è vicina* di Marco Bellocchio (Italia);

PREMIO SPECIALE: *La chinoise* di Jean-Luc Godard (Francia);

PREMIO OPERA PRIMA « CITTÀ DI VENEZIA »: *Mahlzeiten* di Edgar Reitz (Germania occ.);

COPPA VOLPI PER LA MIGLIORE INTERPRETAZIONE FEMMINILE: Shirley Knight (U.S.A.) per *Dutchman* (Gran Bretagna);

COPPA VOLPI PER LA MIGLIORE INTERPRETAZIONE MASCHILE: Ljubisa Samardzic per *Jutro* (t.l.: Alba) (Jugoslavia).

* * *

Ecco i premi delle varie giurie non ufficiali:

PREMIO FIPRESCI (Federazione internazionale della stampa cinematografica): « ex-aequo » a *La Cina è vicina* (Italia) e a *Soi-ichu* (t.l.: Ribellione) di Masaki Kobayashi (Giappone);

PREMIO UNICRIT (Unione internazionale della critica cinematografica): *Belle de jour* (Francia);

PREMIO OCIC (Office Catholique International du Cinéma): *O salto* di Christian de Chalonge (Francia);

PREMIO CIDALC (Comitato internazionale per la diffusione delle arti e delle lettere attraverso il cinema): « ex-aequo » a Pier Paolo Pasolini per *Edipo re* (Italia) e a Jan Prochazka per lo scenario di *Noč nevěsty* (t.l.: La notte della monaca) (Cecoslovacchia);

PREMIO LUIS BUNUEL (dei critici cinematografici spagnoli): *La chinoise* (Francia);

PREMIO SAN GIORGIO (della Fondazione Giorgio Cini): *Utoszezon* (t.l.: Fine stagione) di Zoltán Fábri (Ungheria);

PREMIO FRANCESCO PASINETTI (per il miglior film straniero in concorso, assegnato per referendum dal Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici Italiani): *Belle de jour* (Francia);

PREMIO DELLA CRITICA (per il miglior film fuori concorso, assegnato per referendum dal S.N.G.C.I.): *Mouchette* di Robert Bresson (Francia);

TIMONE D'ORO (del Centro Italiano Relazioni Umane): *Il padre di famiglia* di Nanni Loy (Italia);

PREMIO F.I.C.C. (Federazione Italiana Circoli del Cinema): *I sovversivi* di Paolo e Vittorio Taviani (Italia);

PREMIO CINEFORUM (Federazione Italia Cineforum): *Utoszezon* (Ungheria);

PREMIO CIRCOLO DEL CINEMA « CITTÀ DI IMOLA » (al miglior film italiano): *I sovversivi* (Italia);

PREMIO « CITTÀ DI VENEZIA »: *Utoszezon* (Ungheria);

PREMIO « CINEMA NUOVO »: *Belle de jour* (Francia);

PREMIO « CINEMA '60 »: « ex-aequo » a *I sovversivi* (Italia) e a *Jutro* (Jugoslavia).

I film di Venezia

a) **Film in concorso**

DUTCHMAN — **r.**: Anthony Harvey - **s.**: dal dramma in un atto di LeRoi Jones (ed. it.: « L'Olandese ») - **f.**: Gerry Turpin - **m.**: John Barry - **int.**: Shirley Knight (Lula), Al Freeman, jr. (il negro) - **p.**: Gene Persson (**p. ass.**: Hy Silverman) - **o.**: Gran Bretagna.

O SALTO (t.l.: Il salto) — **r.**: Christian De Chalonge - **s., sc.** e **dial.**: Christian De Chalonge e Roberto Boegas - **f.**: Alain Derobe - **scg.**: Clau-

de Pignot - **mo.**: Hélène Arnal - **int.**: Marc Pico (Antonio Ferreira), Henrique de Sousa (Alberto), Americo Trindade (Americo), Antonio Passalia (Carlos). Ludmila Mikael (Dominique), Heitor Fernandes, Joao Neto, Alfredo Neto, Antonio Gonzalves, Josè Belchior, Josè Borges, Antonio Lopez, Luis Oliveira - **p.**: Philippe De Broca per la Fildebroc e Les Productions Artistes Associés - **d.**: United Artists - **o.**: Francia.

MAHLZEITEN — **r.**, **s.** e **sc.**: Edgar Reitz - **f.**: Thomas Mauch - **consiglieri artistici**: Alexander Kluge e Hans Dieter Müller - **mo.**: Beate Mainka-Jellinghaus, Anni Giese, Elisabeth Orlow, Maxi Mainka - **int.**: Heidi Stroh (Elisabeth), Georg Hauke (Rolf), Nina Frank (Irina), Ruth von Zerboni (madre di Rolf), Ilona Schütze (Ilona), Dirk Borchert (un amico), Klaus Lackschewitz (un amico), Peter Hohberger (Brian Leak) - **p.**: Edgar Reitz, sotto gli auspici del Kuratorium Junger Deutscher Film - **o.**: Germania occ.

UTOSZEZON (t.l.: Fine stagione) - **r.**: Zoltán Fábri - **s.**: dal romanzo « Il diretto della sera » di György Rónay - **sc.**: Péter Szász - **f.**: György Illés - **scg.**: József Romváry - **m.**: Szabolcs Fényes - **consulenza alla p.**: Yvette Bíró - **int.**: Antal Páger (Kerekes), Sándor Kömíves (Laufer), János Rajz (Sodits), József Szendrö (Zorkay), Károly Kovács (Bonta), Samu Balázs (l'autista) Lajos Básti (Hohl), Noémi Apor (la Donna Rossa), János Zách (Szilágyi), Klári Tolnay (la signora Szilágyi) - **p.**: Studio Mafilm, Budapest - **o.**: Ungheria (3427 m.).

IL PADRE DI FAMIGLIA — **r.** e **s.**: Nanni Loy - **sc.**: Nanni Loy e Ruggero Maccari - **f.** (Eastmancolor): Armando Nannuzzi - **scg.**: Carlo Egidi - **c.**: Marcel Escoffier - **m.**: Carlo Rustichelli - **int.**: Nino Manfredi (Marco), Leslie Caron (Paola, sua moglie), Claudine Auger (Adriana), Ugo Tognazzi (l'anarchico), Mario Carotenuto (il padre di Paola), Sergio Tofano (il padre di Marco), Evi Maltagliati (la madre di Marco), Antonella Della Porta, Marisa Solinas, Elsa Vazzoler - **p.**: Turi Vasile per Ultra film - M.N. - C.F.C. (Roma) Marianne Productions (Paris) - **o.**: Italia-Francia - **d.**: Paramount

NOC NEVESTY (t.l.: La notte della monaca) - **r.**: Karel Kachyňa - **s.**: dal romanzo di Jan Procházka - **sc.**: Jan Procházka e Karel Kachyňa - **f.**: Josef Illík - **scg.**: Leoš Karen - **m.**: Jan Novák - **int.**: Jana Brejchová (la « Signorina »), Gustav Valach (Ambroise), Mnislav Hofman (Picin), Josef Kemr (il parroco), Adam Matejko (l'impiegato delle pompe funebri), Libuše Havelková (Klára Jedličková), Čestmír Randa (Škovajs), Josef Elsner (Šabatka), Valérie Kaplanová (Philipa) - **p.**: Studio Film Barrandov, Praha - **o.**: Cecoslovacchia.

LA CINA E' VICINA — **r.** e **s.**: Marco Bellocchio - **coll. artistica**: Elda Tattoli - **sc.**: Marco Bellocchio e Elda Tattoli - **f.**: Tonino Delli Coll' - **scg.**: Mimmo Scavia - **m.**: Ennio Morricone - **int.**: Glauco Mauri (Vittorio), Elda Tattoli (Elena, sua sorella), Paolo Graziosi (Carlo, il segretario del Partito), Daniela Surina (Giovanna, segretaria di Vittorio), Pierluigi Aprà (Camillo, fratello di Vittorio), Laura De Marchi (Clotilde), Alessandro Haber (Rospo), Claudio Trionfi (Giacomo), Claudio Cassinelli (Furio), Rossano Jalenti (Don Pino), Mimma Biscardi (Giuliana) - **p.**: Franco Cristaldi per la Vides Cinematografica - **d.**: Ceiad-Columbia.

OUR MOTHER'S HOUSE (Tutte le sere alle nove) — **r.**: Jack Clayton - **s.**: dal romanzo di Julian Gloag - **sc.**: Jeremy Brooks e Haya Harareet - **f.** (Metrocolor): Larry Pizer - **scg.**: Reece Pemberton - **c.**: Sue Yelland - **m.**: Georges Delerue - **mo.**: Tom Priestley - **int.**: Dirk Bogarde (Charlie Hook), Margaret Brooks (Elsa, sua figlia), Louis Sheldon-Williams (Hubert, suo figlio), John Gogolka (Dunstan, suo figlio), Pamela Franklin (Diana, sua figlia), Mark Lester (Jiminee, suo figlio), Sarah Nicholls

(Gerty, sua figlia), Gustav Henry (Willy, suo figlio), Yootha Joyce (Mrs. Quayle, la governante), Parnham Wallace (Louis, amico di Jiminee), Edina Ronay (Doreen), Anthony Nicholls (Mrs. Halbert, il vicino di casa), Claire Davidson (Miss Bailey, l'insegnante), Annette Carell (la madre dei sette ragazzi) - **p.**: Jack Clayton (**p. esecutivo**: Martin Ransohoff - **p. ass.**: Roy Baird) per la Heron - Filmways - **o.**: Gran Bretagna - **d.**: Metro-Goldwyn-Mayer.

EDIPO RE — **r.** e **sc.**: Pier Paolo Pasolini - **s.**: dalla tragedia di Sofocle - **f.** (Technicolor): Giuseppe Ruzzolini - **scg.**: Luigi Scaccianoce - **c.**: Danilo Donati - **mo.**: Nino Baragli - **int.**: Franco Citti (Edipo), Silvana Mangano (Giocastra), Carmelo Bene (Creonte), Julian Beck (Tiresia), Alida Valli (Merope), Francesco Leonetti (il servo di Laio), Ninetto Davoli (Anghelos), Pier Paolo Pasolini (uno del coro) - **p.**: Alfredo Bini per Arco film (Roma) con la partecipazione della Somafis (Casablanca) - **o.**: Italia - **d.**: Euro International Films.

LA CHINOISE — **r.**, **s.**, **sc.**: Jean-Luc Godard - **f.** (Eastmancolor): Raoul Coutard - **int.**: Anne Wiazemsky (Véronique), Jean-Pierre Léaud (Guillaume), Michel Sémeniako (Henri), Juliet Berto (Yvonne), Lex de Bruijn (Kirilov), Francis Jeanson (se stesso) - **p.**: Anouchka Films - Les Productions de la Gueville - Athos Film - Parc Film - Simar Films - **o.**: Francia.

LO STRANIERO — **r.**: Luchino Visconti - **s.**: dal romanzo « L'étranger » di Albert Camus - **sc.**: Luchino Visconti e Suso Cecchi D'Amico - **f.** (Technicolor): Giuseppe Rotunno - **scg.**: Mario Garbuglia - **c.**: Piero Tosi - **m.**: Piero Piccioni e Bruno Nicolai - **mo.**: Ruggero Mastroianni - **int.**: Marcello Mastroianni (Meursault), Anna Karina (Marie Cardona), George Geret (Raymond), Georges Wilson (il Giudice Istruttore), Bernard Blier (l'Avvocato Difensore), Pierre Bertin (il Presidente del Tribunale), Jacques Herlin (il Direttore dell'Ospizio), Bruno Cremer (il sacerdote), Alfred Adam (il Pubblico Ministero), Angela Luce (Madame Masson), Mimmo Palmara (Masson), Jean-Pierre Zola (il Direttore dell'Ufficio), Vittorio Duse (un avvocato), Marc Laurent (Emanuele), Joseph Marechal (Salamano), Cheritel Mohamed (Arabo), Paolo Herzl (Secondino) - **p.**: Dino De Laurentiis per la Dino De Laurentiis Cinematografica (Roma) - Marianne Productions Film (Paris), in coll. con la Casbah Film (Algeri), realizzata dalla Master Film (**p. ass.**: Pietro Notarianni) - **o.**: Italia-Francia - **d.**: Euro International Films.

BELLE DE JOUR (Bella di giorno) — **r.**: Luis Buñuel - **s.**: dal romanzo di Joseph Kessel - **sc.** e **dial.**: Luis Buñuel e Jean-Claude Carrière - **f.** (Eastmancolor): Sacha Vierny - **scg.**: Robert Clavel - **mo.**: Louisette Taverna - **int.**: Catherine Deneuve (Séverine), Jean Sorel (Pierre, suo marito), Michel Piccoli (Henri Husson), Macha Meril (Renée), Geneviève Page (Madame Anaïs), Pierre Clementi (Marcel), Francisco Rabal (Hyppolite), Georges Marchal (il Duca), Françoise Fabian (Charlotte), Maria Latour (Mathilde), Francis Blanche (Monsieur Adolphe), François Maistre (il Professore), Bernard Fresson (lo Smilzo), Muni (Pallas), Dominique Dandrieux (Catherine), Brigitte Parmentier (Séverine da piccola), Michel Carrel (il cameriere), D. de Roseville (il cocchiere), Iska Khan (il cliente asiatico), Marcel Charvey (il professor Henri), Pierre Marcay (il ginecologo), Adelaide Blasquez (la cameriera), Marc Eyraud (il padrone del bar), Bernard Musson (il maggiordomo) - **p.**: Robert Raymond Hakim per la Paris Film - **o.**: Francia - **d.**: Euro International Films.

LES PATRES DU DESORDRE — **r.** e **s.**: Nico Papatakis - **f.**: Jean Boffety e Christian Guillouet - **m.**: Pierre Barbot - **int.**: non professionisti - **p.**: Lenox films - **o.**: Francia (realizzato in Grecia).

JUTRO (t.l.: L'alba) — **r.**: Puriša Djordjević - **f.**: Mihajlo Popović.
Vedere giudizio di P. Gobetti a pag. 203 e altri dati a pag. 207 del numero 7-8-9, luglio-agosto-settembre 1967 (Festival di Pola '67).

I SOVVERSIVI — **r.**: Paolo e Vittorio Taviani - **f.**: Gianni Narzisi e Giuseppe Ruzzolino - **m.**: Giovanni Fusco - **int.**: Ferruccio De Ceresa (Ludovico), Lucio Dalla (Ermanno), Giorgio Arlorio, Giulio Brogi (Ettore), P.P. Capponi, Marija Tocinowsky (Giovanna), Fabienne Fabre, Filippo De Luigi - **p.**: Ager film - **o.**: Italia.

b) **Film fuori concorso**

EGY SZERELEM HAROM EJSZAKAJA (t.l.: Tre notti di un amore) — **r.**: György Révész - **s.**: dalla tragedia musicale di Miklós Hubay (testo), István Vas (parole) e György Ránki - **sc.**: Miklós Hubay - **f.** (Agascope, Eastmancolor): Tamás Somlo - **m.**: György Ránki - **int.**: Benedek Tóth (il poeta), Vera Venczel (Júlia), Imre Sinkovits, Zoltán Latinovits, Iván Darvas (i tre Magi), Philippe Forquet (Gilbert) - **p.**: Studio Mafilm n. 1, Budapest - **o.**: Ungheria.

COL CUORE IN GOLA — **r.**, **s.** e **mo.**: Tinto Brass, dal romanzo poliziesco «Il sepolcro di carta» di Sergio Donati (ed. Mondadori) - **sc.**: Tinto Brass, Francesco Longo, Pierre Lévy-Corti - **f.** (Eastmancolor): Silvano Ippoliti - **scg.**: Carmelo Patrono - **m.**: Armando Trovajoli - **int.**: Jean-Louis Trintignant (Bernard), Ewa Aulin (Jane), Vira Silenti (Martha), Roberto Bisacco (David), Luigi Bellini (Jally-Roll), Charles Kohler (Jerôme), Monique Scoazec (Veronica), Enzo Consoli (il barman) - **p.**: Ermanno Donati e Luigi Carpentieri per la Panda (Roma) - Les Films Corona (Paris) - **o.**: Italia-Francia - **d.**: Rank film (3030 m. - 107').

JAGUAR — **r.** e **f.**: Jean Rouch (a colori) - **p.**: Les Films de la Pleiade - **o.**: Francia (2200 m. - 100').

DESERT PEOPLE — **r.**: Ian Dunlop - **f.**: Richard Howe Tucker - **consulenza scientifica**: Robert Tonkinson - **p.**: Australian Commonwealt Film Unit - **o.**: Australia (1600 m. - 56').

OTKLONENIE (t.l.: Deviazione) — **r.**: Griša Ostrovski e Todor Stojanov.
Vedere giudizio di L. Autera a pag. 173 e dati a pag. 182 del n. 7-8-9, luglio-agosto-settembre 1967 (Festival di Mosca '67).

CINEASTES DE NOTRE TEMPS: LUIS BUNUEL — **r.**: Jeanine Bazin e André Labarthe - **p.**: O.R.T.F. - **o.**: Francia (1100 m. - 35')

MOUCHETTE — **r.**: Robert Bresson
Vedere giudizio di Pietro Bianchi a pag. 59 e dati a pag. 65 del n. 6, giugno 1967 (Festival di Cannes '67).

SOY MEXICO — **r.** e **f.** (a colori): François Reichenbach - **coll. alla r.**: J.-C. Lubtchansky - **s.** e **sc.**: Carlos Fuentes e Jacqueline Lefèvre - **commento**: Carlos Fuentes - **p.**: Le Capricorne - **o.**: Francia (2500 m. - 90').

FESTIVAL — **r.**: Murray Lerner - **f.**: Murray Lerner, Stanley Meredith, Francis Grumman, George Pickow - **mo.**: Howard Alk - **p.**: Murray Lerner per la Patchke Prod. - **o.**: U.S.A. (2000 m. - 110').

c) **Opere prime**

O SALTO (t.l.: Il salo) — **r.**: Christian de Chalonge.
Vedere dati nella sezione «film in concorso».

DUTCHMAN — **r.**: Anthony Harvey.
Vedere dati nella sezione «film in concorso».

MAHLZEITEN — **r.**: Edgar Reitz.
Vedere dati nella sezione «film in concorso».

SPUR EINES MÄDCHENS — **r.**: Gustav Ehmck - **s.**: Gustav Ehmck, Susanne Jordan, Egon Mann - **f.**: Egon Mann - **int.**: Carola Wied (Hanna), Gunther Lagarde, Rainer Basedow, Gunther Seuren - **p.**: Ehmck-Film (Düsseldorf) - **o.**: Germania occ. (2300 m. - 84').

CIAO — **r.**: David Tucker - **f.**: Gardner Compton e Paul Glickman - **m.**: Ed Summerlin - **int.**: Corina Magureanu, Henry Nemo, Cheryl Morgan, Nomi Mitty - **p.**: Daval Prod. Ltd. - **o.**: U.S.A. (2900 m. - 93').

TÄTOWIERUNG — **r.**: Johannes Schaaf.
Vedere giudizio di E.G. Laura a pag. 162 e dati a pag. 170 del n. 7-8-9, luglio-agosto-settembre 1967 (Festival di Berlino '67).

LE MUR — **r.**: Serge Roullet.
Vedere giudizio di E.G. Laura a pag. 156 e dati a pag. 171 del n. 7-8-9, luglio-agosto-settembre 1967 (Festival di Berlino '67).

(*a cura di* ERNESTO G. LAURA)

Le origini del "Western": crepuscolo di una mitologia

di *FAUSTO MONTESANTI*

Il culto del film « western » si basa essenzialmente su un grosso equivoco: sulla convinzione cioè che tale genere, anche nelle sue manifestazioni artisticamente meno impegnative, tragga la sostanza della sua ispirazione da una precisa realtà storica — la graduale conquista dei territori occidentali da parte del popolo americano nel corso dell'Ottocento e il conseguente lento avanzare della « frontiera » — e che sia stato sempre l'eco fedele di drammi e personaggi, conflitti e stati d'animo riferentisi in maniera più o meno diretta alla grande leggenda del Far West, passata dalla cronaca alla letteratura popolare, dal circo equestre al teatro e infine al cinema, la forma d'arte e ad un tempo lo spettacolo più popolare del nostro secolo. La copiosa saggistica dedicata — specie in Europa — all'argomento risulta in gran parte inficiata da questo equivoco, spesso aggravato dall'atteggiamento acritico dell'autore la cui indulgenza pari soltanto all'indiscriminato entusiasmo dinanzi a qualsiasi prodotto di carattere « western » è inversamente proporzionale alla documentazione diretta, il più delle volte basata su sbiaditi ricordi dell'adolescenza.

Nel migliore dei casi l'equivoco si incarna in definizioni fascinose quanto paradossali, come quella, citatissima, dell'« incontro di una mitologia con un mezzo di espressione », coniata da Bazin, il quale giunge addirittura a paragonare l'« epicità » del « western » statunitense a quella del cinema sovietico (1). Nulla di più ingannevole ed approssimativo, direi: poiché se è vero, come affermano

(1) ANDRÉ BAZIN: *Préface* a « *Le Western* ou *Le Cinéma américain par excellence* » di Jean-Louis Rieupeyrout, « 7^e^ Art. », Les Editions du Cerf, Paris, 1953.

ad esempio lo storico H.U. Faulkner e il sociologo T. Kepner che « nessun aspetto dell'evoluzione » degli Stati Uniti « ha potuto sottrarsi all'influenza della Frontiera » e che il West — « la più democratica parte dell'America » — ha esercitato « una continua pressione sulla storia politica » degli U.S.A. (2), non è altrettanto vero che il cinema americano di argomento western abbia sempre fatto sue le istanze democratiche e i fermenti sociali che accompagnarono la nascita e il consolidarsi degli Stati dell'Ovest, finendo anzi — nella maggior parte dei casi — per immiserire il profondo significato di una grande epopea frantumandolo in una miriade di aneddoti marginali ed insignificanti, in nome di una convenzione spettacolare consolidatasi all'ombra del conformismo e in funzione di una sistematica speculazione industriale. È quindi comprensibile che « gli americani intelligenti in privato diffidino del "western" » e che « non condividano gli estremi entusiasmi europei, fondati su un certo numero di luoghi comuni, e, ormai, su una specie di mitologia al quadrato, da null'altro alimentata che da se stessa » (3).

Il discorso storico-critico sul film « western », negli ultimi vent'anni, sembra in effetti essere giunto ormai se non proprio a un punto morto, quanto meno a una specie di saturazione. Come si sa, in Italia, al primo tentativo monografico di Chiattone, del 1949 (4), ha fatto seguito, nel 1953, la nota raccolta di saggi di vari autori, curata da Kezich (5), il quale fin d'allora avvertiva — nella premessa — l'esigenza di « uscire dalla mitologia »; mentre in Francia, nello stesso anno, è apparso il primo volumetto di Rieupeyrout, con la prefazione di Bazin (6). Dopo una nuova monografia del 1962, proveniente stavolta dagli Stati Uniti, quella di Fenin ed Everson (7), di particolare utilità in quanto basata su fonti di prima mano e in gran parte sulla

(2) HAROLD UNDERWOOD FAULKNER & TYLER KEPNER: *America - Its History and People*, McGraw-Hill Book Co., New York, 1950 (Fifth Edition).

(3) F.S. (FRANCESCO SAVIO): *Retrospettiva*, nel « Catalogo della 28ª Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia », Venezia, 1967.

(4) ANTONIO CHIATTONE: *Il film western*, Poligono Soc. Ed., Milano, 1949.

(5) *Il Western maggiorenne*, a cura di TULLIO KEZICH, F. Zigiotti Ed., Trieste, 1953.

(6) JEAN-LOUIS RIEUPEYROUT: *Le Western* ou *Le Cinéma Américain par excellence*, Préface par André Bazin, « 7e Art », Les Editions du Cerf, Paris, 1953.

(7) GEORGE N. FENIN and WILLIAM K. EVERSON: *The Western, from Silents to Cinerama*, The Orion Press, New York, 1962.

diretta conoscenza dei film, ancora in Francia ne sono uscite quasi contemporaneamente nel 1964 altre due, la cui « novità » va automaticamente collegata al contributo determinante del volume americano: quella di Charles Ford (8) e quella — ampliamento della precedente — di Rieupeyrout (9), con la quale si è addirittura arrivati alla filmografia comparata, alle tavole sinottiche sui temi ricorrenti, nonché alla cartina geografica sui luoghi deputati. Come se la mitologia, cacciata di malavoglia dalla porta — per colpa di un'approssimativa documentazione — si ostinasse a rientrare dalla finestra sotto il pretenzioso manto di un apparato scientifico storiograficamente ineccepibile.

A tali strumenti di indagine specifica — tutti comunque di un certo interesse, anche se evidentemente in misura diversa — si è aggiunto, più recentemente, un prezioso catalogo di carattere generale, quello del Niver (10), che descrive minuziosamente i circa tremila film stampati su carta della Library of Congress di Washington, raccolti fra il 1894 e il 1912 presso il Copyright Office (recentemente trasferiti su pellicola e quindi consultabili): se oramai, come prevede opportunamente Raymond Fielding nell'introduzione, le storie del cinema dovranno subire una revisione più o meno radicale — specie per ciò che riguarda le origini del cinema americano — dopo la « scoperta » di tali documenti, è presumibile che una sorte analoga toccherà prima o poi a tutte le trattazioni monografiche sul film western. Basti pensare che, degli oltre 450 film catalogati come « dramas », un sesto circa (oltre una settantina) sono dichiaratamente dei « western » o trattano vicende che si svolgono in una cornice tipicamente « western » (come ho potuto personalmente constatare dopo una sommaria consultazione). Accanto a tale lavoro di recupero di incalcolabile portata storica, effettuato dagli archivi di Washington (sotto l'egida dell'Academy of Motion Picture Arts and Sciences, e col contributo finanziario di privati — fra cui la Eastman Kodak — e soprattutto del Governo), va qui ricordata l'opera svolta da vari anni negli Stati Uniti d'America dagli altri due archivi di maggior rilievo:

---

(8) Charles Ford: *Histoire du Western*, Pierre Horay Ed., Paris, 1964.

(9) Jean-Louis Rieupeyrout: *La grande aventure du Western - Du Far West à Hollywood (1894-1963)*, « 7e Art »; Les Editions du Cerf, Paris, 1964.

(10) *Motion Pictures from the Library of Congress Paper Print Collection - 1894-1912* by Kemp R. Niver, edited by Bebe Bergsten, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1967.

la Film Library del Museum of Modern Art di New York e la Film Section della George Eastman House di Rochester. La collaborazione di quest'ultima, in particolare, ha reso possibile l'estate scorsa la Retrospettiva veneziana, dedicata, come si sa, alle origini del film western (alla manifestazione, coordinata da Francesco Savio, hanno concorso, oltre al già citato Museum di New York, anche la Cinémathèque Française, la M.G.M., le Cineteche di Roma e di Milano, e l'Archivio Paoli di Firenze): una retrospettiva che dovrebbe quindi assumere, in tale preciso momento, una puntuale funzione strumentale tanto in relazione alle possibilità di approfondimento del discorso sul cinema americano in generale (in concomitanza con la retrospettiva dell'anno precedente: « America allo specchio »), quanto riguardo al pericolo dell'involuzione di quello sul film « western » in particolare.

Ammesso dunque che l'operazione sia di qualche utilità, è quindi oggi possibile, con l'ausilio della cinquantina di film visti — o rivisti — a Venezia, tentare di ricostruire in una ragionevole prospettiva storica, al di là di ogni precedente o possibile mitizzazione di carattere più o meno esoterico, la genesi e le prime fasi dell'evoluzione del film « western »?

Devo subito dichiarare di non esserne ancora del tutto convinto. Certo, la rassegna ha ripercorso volonterosamente — anche se con notevoli squilibri — le tappe fondamentali, fra il 1903 e il 1928, di una evoluzione divenuta ormai « tradizionale »: ma, anche a prescindere dai « vuoti » causati da forza maggiore, tutto questo è sufficiente e storicamente attendibile? A parte il fatto che non riesco ad accettare il filo conduttore che una certa storiografia ha seguito finora nello studio del fenomeno del film « western » — principalmente per la provvisorietà della documentazione di cui si è sempre valsa e per la superficialità con cui ha dato per scontati determinati settori — la mia perplessità deriva essenzialmente da un duplice ordine di considerazioni di principio.

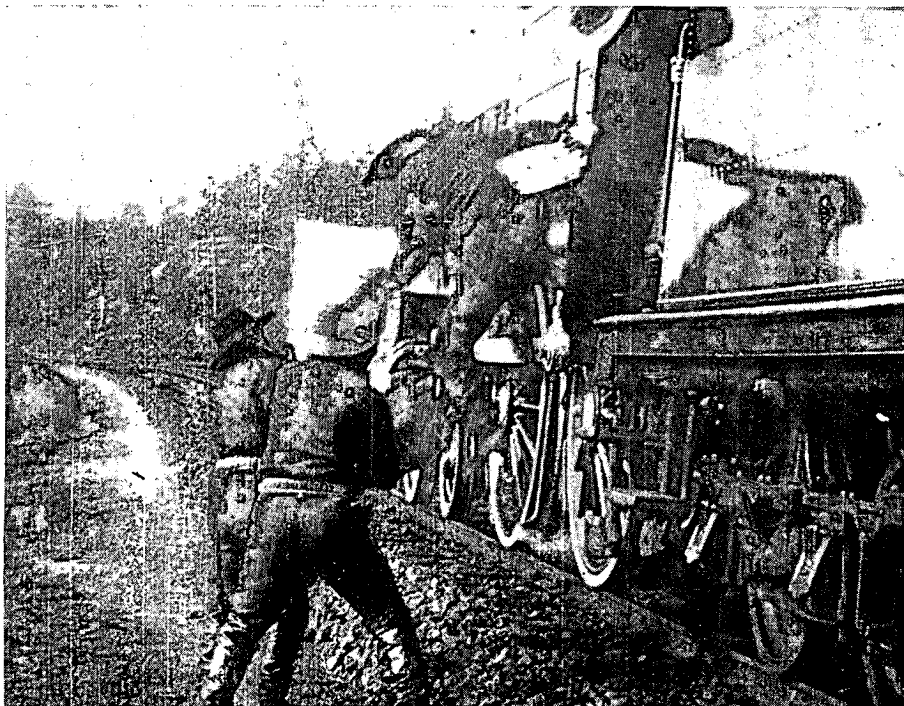
Anzitutto ritengo estremamente arduo e comunque arbitrario ridurre ad un unico comun denominatore i multiformi e spesso contrastanti aspetti di un « genere » che è solo apparentemente omogeneo e per motivi del tutto estrinseci e magari marginali; in secondo luogo, anche se per ipotesi fosse possibile selezionare una serie di film in qualche modo analoghi nella tematica o addirittura imperniati sul medesimo argomento (per studiare, ad esempio, da una parte l'evoluzione della struttura narrativa in un determinato periodo,

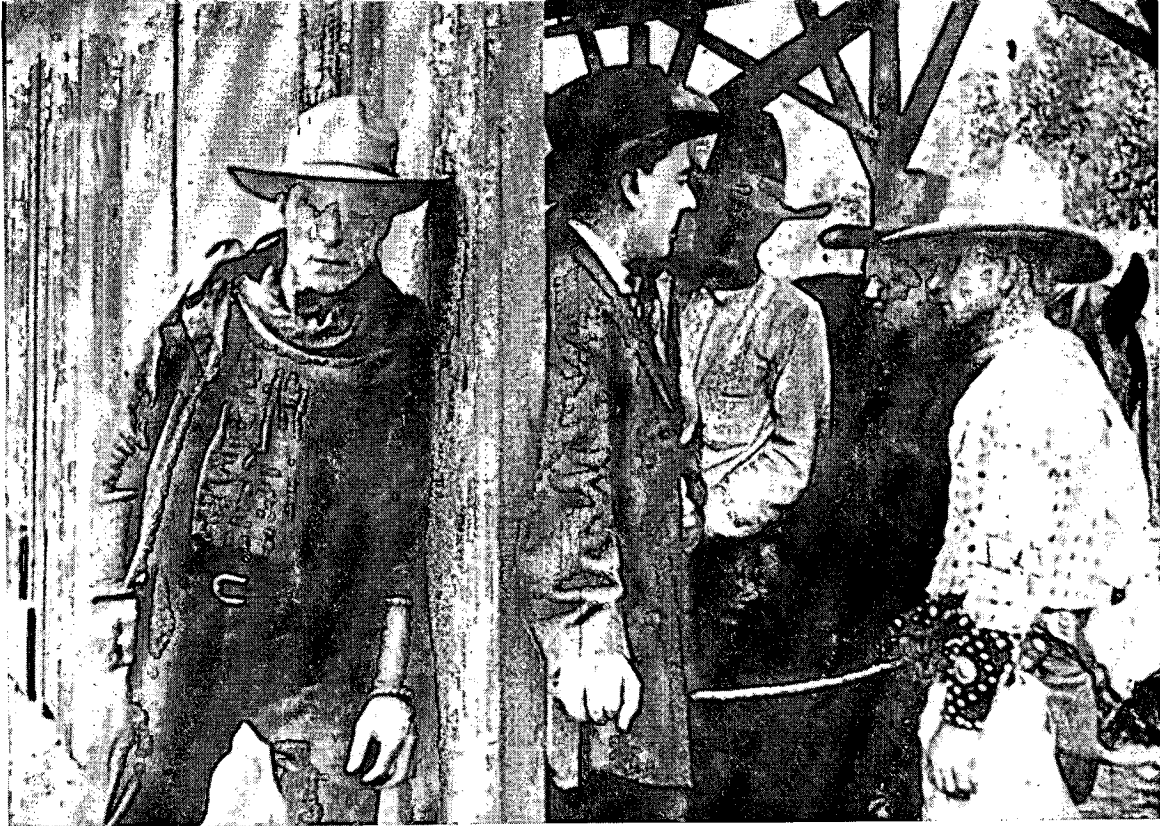
e dall'altra gli « umori » della produzione, quale riflesso della psicologia collettiva), trovo oziosa e fine a se stessa un'indagine dei medesimi avulsi dal contesto di un articolato complesso produttivo.

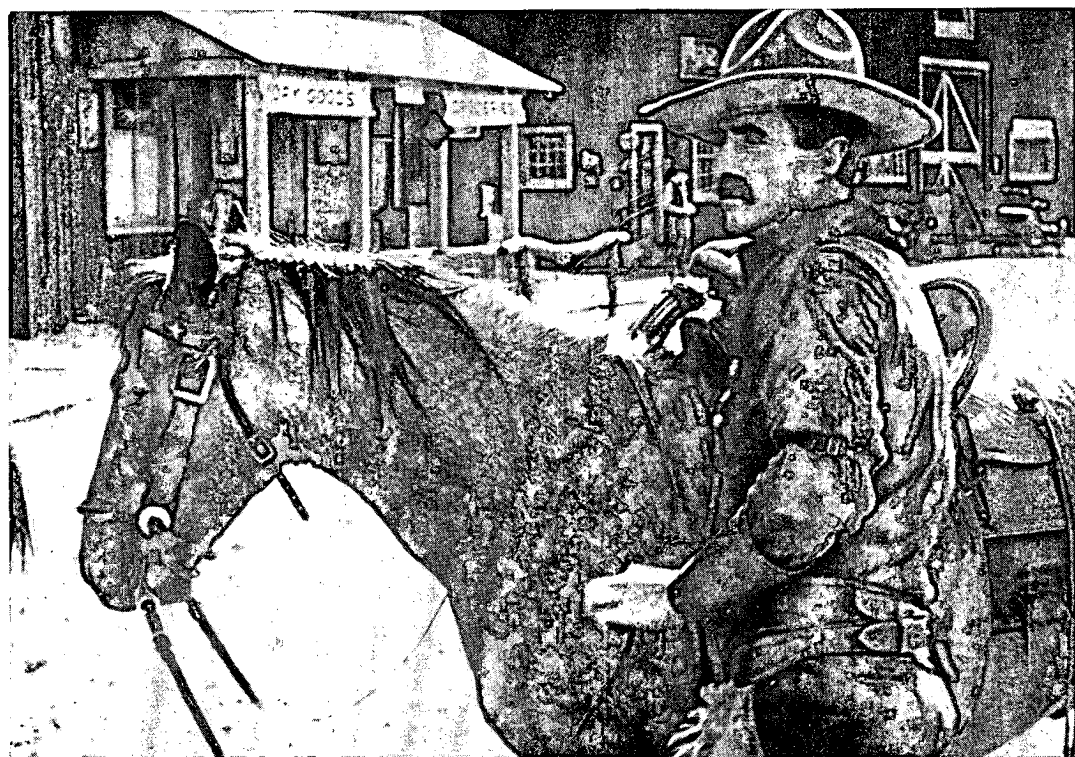
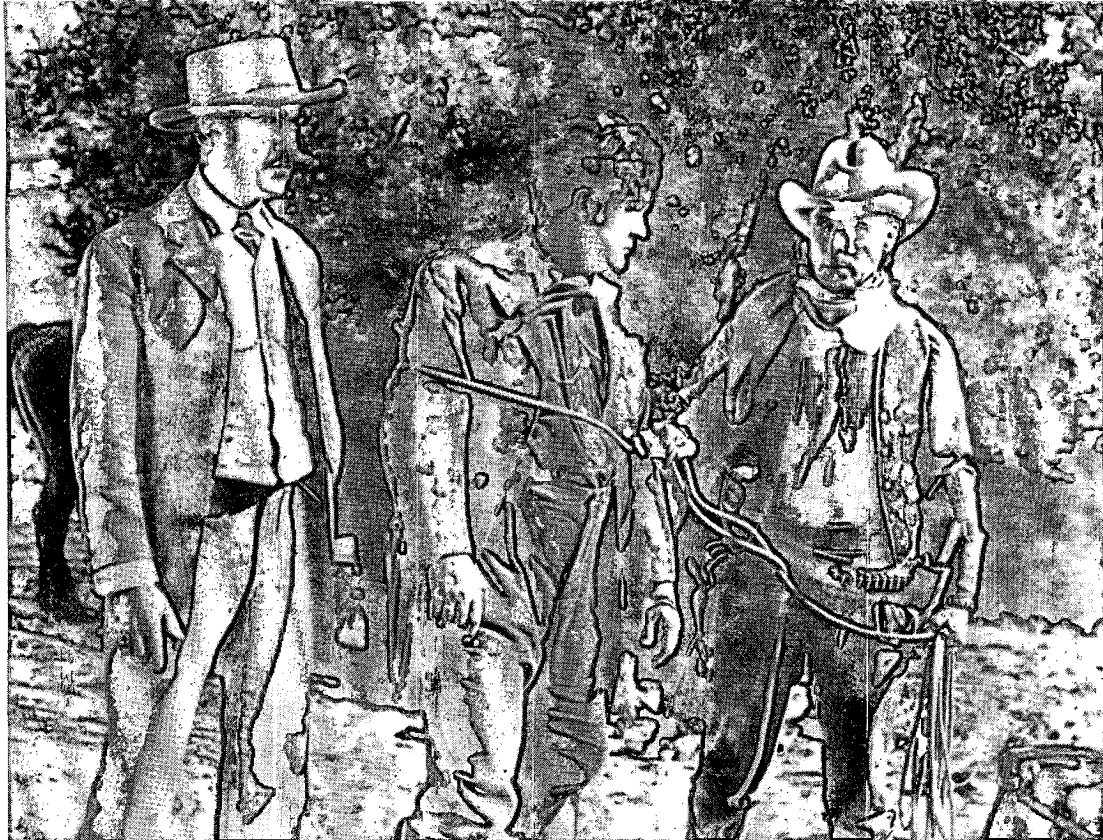
La Retrospettiva veneziana ha — forse involontariamente — confermato a mio avviso tali difficoltà di fondo. In seguito al diretto accostamento dei film, proiettati a breve distanza l'uno dall'altro (e non più riuniti dalle spesso ingannevoli prospettive della memoria), diviene automaticamente legittimo chiedersi a cosa mai giovi cercare a tutti i costi di far convergere in un medesimo discorso generale — a patto che non divenga generico — certi film diciamo pure « d'autore » — quelli di Griffith, Ince, Hart, Cruze, Ford — insieme a certe tipiche manifestazioni del più deteriore ed esplicito cinema di « pure escapism », come i film imperniati su una « star », cioè su Tom Mix, « Hoot » Gibson, Ken Maynard e via dicendo. D'altro canto risulta evidente che l'importanza di certi film — a torto o a ragione famosi — è sempre e soltanto relativa, in quanto per tentare di darne una valutazione fondata e definitiva è quasi sempre necessario non solo raffrontarli alla più significativa produzione dell'epoca, ma è in ogni caso opportuno studiarli nell'ambito dell'intera opera del loro autore o quanto meno con un circostanziato riferimento all'attività del medesimo nel periodo che precede i film presi in esame.

Il fatto è che — anche prescindendo dai problemi relativi al film western — non si vuol capire che l'unica via metodologicamente accettabile è quella delle rassegne « personali », dedicate cioè all'opera di un solo regista (magari con qualche riferimento — intelligentemente selezionato — alla produzione contemporanea), e che l'epoca dei « centoni » retrospettivi è destinata a tramontare. Ogni analisi effettuata su rassegne di tale tipo (tranne quelle sull'evoluzione del costume, che non riguardano la storia dell'arte del film) è costretta infatti a fare sempre di necessità virtù, e dall'osservazione dell'isolato episodio significativo o persino del dettaglio marginale, deve limitarsi a dedurre ipotesi ancora e sempre provvisorie, evitando le conclusioni definitive che a un'indagine più approfondita potrebbero rivelarsi fallaci o arbitrarie.

Uno dei miti più duri a morire per la storiografia in genere e per la saggistica dedicata al film western in particolare è quello relativo al più celebre film delle origini: *The Great Train Robbery*

Le origini del "Western"; crepuscolo di una mitologia

(*In alto*): Da *The Great Train Robbery* (1903) di Edwin S. Porter (fotogramma originale. (*Sotto*): Da *The Crisis* (1912) di Thomas H. Ince. (*J. Barney Smith*).

(*Sopra*): Da *On the Night Stage* (1915) di Reginald Barker. (*William S. Hart, Rhea Mitchell*). (*Sotto*): Da *Wild and Woolly* (1917) di John Emerson. (*Douglas Fairbanks*).

(*Sopra*): Da *The Narrow Trail* (1917) di William S. Hart, supervisione di T.H. Ince. (*William S. Hart*). (*Sotto*): Da *The Testing Block* (1920) di Lambert Hillyer. (*William S. Hart*).

(*Sopra e sotto*): Da *Overland Red* (Il vagabondo di Los Angeles o Bobby il vagabondo [?], 1920) di Lynn F. Reynolds (fotogrammi originali). (*Harry Carey*).

(*Sopra e sotto*): Da *Overland Red* (fotogrammi originali). (*Sotto*: *Charles Le Moyne*).

(*Sopra*): Da *Tumbleweeds* (La lotta per la terra, 1925) di King Baggott. (*William S. Hart*). (*Sotto*): Da *The Covered Wagon* (I pionieri, 1923) di James Cruze.

(*Sopra*): Da *The Red Raiders* (1927) di Albert S. Rogell. (*Ken Maynard, Ann Drew*). (*Sotto*): Da *The Pony Express* (Pony Express, 1925) di James Cruze. (*Ricardo Cortez, Wallace Beery*).

Da *The Iron Horse* (Il cavallo d'acciaio, 1924) di John Ford. (*George O'Brien, Magde Bellamy*).

(1903) di Edwin S. Porter, al quale si suole legare la genesi del « racconto » e ad un tempo l'inaugurazione del genere western. Come si sa, tuttavia, esso è preceduto nel tempo da un altro fossile, *Life of an American Fireman* (1902) dello stesso Porter, che proprio dal punto di vista narrativo è ancor più rivoluzionario (basti pensare al dettaglio della mano che aziona il campanello d'allarme). Ciò che mi preme far soprattutto notare è però il fatto che entrambi i film — come la maggior parte dei primi film a soggetto, specie in America — non sono altro che delle vere e proprie « attualità » ricostruite. Anche Jacobs (11) sottolinea la diretta derivazione proprio di *The Great Train Robbery* dalla cronaca: « Aggressioni e rapine, che aumentavano con l'espansione delle grandi città, erano in quegli anni all'ordine del giorno. La famosa caccia al fuorilegge Harry Tracy, culminata nel suo drammatico suicidio, aveva occupato le prime pagine dei giornali per tutta l'estate del 1902. L'intera nazione dimostrava per il problema della criminalità un preoccupato interesse ». Fenin ed Everson (12) sono pure dello stesso avviso, e, citando un altro clamoroso fatto di cronaca, (la rapina al treno n. 3 della Union Pacific Railroad Company, effettuata « il 29 agosto 1900, pochi minuti dopo le 8 p.m. » da una banda di quattro uomini) insistono sull'influenza esercitata dai « sensazionali resoconti dei giornali » sulla fantasia popolare.

Il successo di *The Great Train Robbery* fu tale — come si sa — da provocare immediatamente una serie di più o meno maldestre imitazioni, come quella prodotta da Lubin nel 1904, in cui sono riuscito a contare, rispetto alle 14 di Porter, tre inquadrature in più (fra cui una, del tutto nuova, quella iniziale, col gruppo dei banditi seduti per terra mentre complottano): il fatto più curioso di questo plagio, rispetto all'originale, è tuttavia il ricorso — certo involontario — a una finzione dichiarata, specie per ciò che riguarda gli sfondi scenografici, che finisce per essere una sorta di inconscio presagio — percettibile solo oggi, in sede retrospettiva — del passaggio dalla cronaca alla leggenda.

Con *Life of a Cowboy* (1906), sempre di Porter, siamo ancora, direi, nell'ambito della più sensazionale « attualità », sia pure rico-

(11) Lewis Jacobs: *The Rise of the American Film*, Harcourt, Brace and Company, New York, 1939; ed. ital.: *L'avventurosa storia del cinema americano*, Einaudi Ed., 1952.

(12) Fenin-Everson, *op. cit.*

struita, secondo la formula in voga: ma già, nell'elementare « racconto diretto » dell'assalto alla diligenza da parte di un gruppo di indiani, con relativo salvataggio in extremis, vibra quasi una tensione involontaria, che sembra preludere a soluzioni narrative più avanzate, automatica conseguenza di tutta un'impostazione spettacolare. È tuttavia legittimo chiedersi se di tale impostazione Porter sia l'unico responsabile e fino a che punto egli abbia contribuito — più o meno consapevolmente — a un'evoluzione della struttura narrativa direttamente proporzionale al grado di sensazionalismo di cui il cinema americano ai suoi albori va sempre più impregnandosi.

Lo « jato » ormai classico dei sei anni che corrono fra il 1903 e il 1909, cioè fra il tipo di racconto del Porter di *The Great Train Robbery* e quello basato sul montaggio alternato, inaugurato da Griffith in *The Lonely Villa* (che, ahimé, non è un western), sembra comunque allo stato attuale delle nostre nozioni, destinato a perpetuarsi. Un capillare studio dei film descritti nel citato catalogo del Niver (anche di quelli, ovviamente, non di argomento western), ci condurrebbe lontano dai limiti imposti dalla rassegna veneziana, e d'altra parte ogni possibile nuova ipotesi dovrebbe essere suffragata dalla diretta visione dei film. Qui comunque il salto è ancora più spericolato: infatti, anziché al 1909 di *The Lonely Villa* si arriva addirittura al 1911 di *The Battle* e di *The Last Drop of Water.* Né possono in qualche modo soccorrerci — in simili frangenti — le ibride esercitazioni in Camargue del cowboy « Arizona Bill » (Joë Hamman) nei film di produzione francese di Jean Durand (*Feu de la prairie*, 1910, *Pendaison à Jefferson City*, 1911), o lo squallido prodotto — anch'esso di imitazione — della succursale americana della Pathé: *The Sheriff's Daughter* (1911), la cui azione, eminentemente statica, è risolta mediante scene dialogate, come a teatro.

Neppure la prima « western star » della storia del cinema, G.M. Anderson, più noto come « Broncho Billy », può in qualche modo aiutarci a colmare il vuoto: uno solo dei suoi film, *The Making of Broncho Billy* che è per giunta del 1913 (un altro, *Broncho Billy's Mexican Wife* del 1912 è ricordato solo nella presentazione della Retrospettiva contenuta nel Catalogo della Mostra), è infatti appena sufficiente a restituirci la simpatia fisica del personaggio, tendenzialmente portato a un certo tono umoristico (vedi la scena comica del tirassegno con le bottiglie).

Ad ogni modo, a giudicare almeno da ciò di cui si dispone, il

contributo di Griffith, sempre straordinario dal punto di vista strutturale, risulta considerevolmente limitato nei confronti della tematica del film western, nonostante la presenza nella rassegna di ben sette film recanti la sua firma, tutti del periodo Biograph: oltre ai due del 1911 già citati, altri tre del '12 — *The Informer, The Female of the Species, The Massacre* — e due del '13 — *Broken Ways* e *The Battle at Elderbush Gulch* — di vario peso ed interesse nel quadro della filmografia griffithiana. Tutti i film nel loro insieme costituiscono una probante conferma della ormai proverbiale antinomia sempre presente nell'opera del grande pioniere del cinema americano, qui ancora più scoperta che altrove: l'ingenuità a tratti disarmante delle situazioni e dei personaggi — che la recitazione non sempre sorvegliata degli attori rende qua e là persino risibili — risulta curiosamente imbalsamata in una struttura narrativa di un estremo rigore e sempre spettacolarmente suggestiva, che tende ad ogni momento e ad ogni costo a rendere tutto il più « sensazionale » possibile, nella continua ricerca della tensione emotiva attraverso gli effetti di « suspense ». Alcuni di essi sono tuttavia vincolati a un'inesplicabile staticità, specie *The Informer* e *Broken Ways*, che sono anche i meno importanti di tutti, nonché *The Female of the Species*, che merita tuttavia un cenno a parte, non foss'altro per l'insolita vicenda in cui forse si cela (magari all'insaputa dello stesso Griffith) un'allusione simbolica alle strutture di una società che sta sorgendo, con una più o meno consapevole tendenza al matriarcato: durante una marcia estenuante nel deserto californiano, un uomo muore, dopo aver insidiato una delle tre donne che lo accompagnano; la moglie e la cognata infieriscono sulla ragazza ma il pianto di un bimbo, abbandonato fra le braccia di un'indiana uccisa da un minatore, le richiama ai loro doveri di « female of the species », riconducendole insieme alla serenità. Negli altri invece predomina la trovata del « last minute rescue », puntigliosamente applicata specie nei finali fino a sfiorare il rischio di farla scadere a formula: ancora scarno e poco giocato in *The Last Drop of Water*; meglio congegnato e funzionale in *The Battle* (che può considerarsi, per l'argomento, incentrato sul battesimo del fuoco di un giovane nella guerra di secessione, un'anticipazione di *The Coward*, 1916 di Ince) e in *The Battle at Elderbush Gulch* (di cui vanno ricordate soprattutto le ariose scene d'insieme, con l'accerchiamento degli indiani da parte della cavalleria, avvertita in tempo per soccorrere un'intera famiglia in peri-

colo); il meccanismo si fa incandescente, secondo la più pura tradizione del « finale alla Griffith », in *The Massacre*, con l'attacco degli indiani alla carovana, il tempestivo intervento della cavalleria e il ritrovamento dell'indifesa protagonista con relativo figlioletto da parte dell'affranto marito, sotto un cumulo di cadaveri: da sottolineare, specie nella sequenza finale, l'alternarsi, sapientemente ritmato, dei campi lunghi con i piani ravvicinati, e l'estrema varietà dei punti di vista che denota l'assidua presenza di una regìa ormai destinata a fare scuola.

Dall'« attualità ricostruita » di Porter, si è dunque passati di colpo alla folgorante « novelette » di Griffith, ancora all'insegna della « sensazione » di derivazione giornalistica: è stata più volte sottolineata del resto la diretta dipendenza da una certa letteratura popolare, la « dime-novel » (il romanzo a dieci centesimi di dollaro: « dime » è appunto la monetina d'argento corrispondente), dei film a soggetto dell'epoca (e particolarmente di quelli di argomento western), destinati automaticamente a quel nuovo tipo di locali, sorti fin dal 1905, e denominati con pomposa modestia « nickel-odeons », in cui il riferimento « colto » al teatro di origine greca veniva furbescamente accoppiato all'indicazione del prezzo (un nichelino). Quasi che l'ispirazione derivata da una letteratura da quattro soldi giungesse al pubblico attraverso un prodotto destinato ad essere « consumato » in locali da due soldi. Il film western in sostanza in questo primo periodo, nonostante la presenza della forte personalità di Griffith, è un « genere » di seconda mano, che non ha ancora trovato i suoi quarti di nobiltà: va inoltre tenuto presente che certe vicende legate al mondo del Far West, per il grosso pubblico degli sfaccendati che affolla i nickelodeons, sono soltanto cronaca più o meno curiosa, per il semplice motivo che la conquista della « frontiera » è un fatto recente, conclusosi solo nell'ultimo scorcio dell'Ottocento.

Se ormai sufficientemente assodata risulta comunque la funzione dell'opera di Griffith nell'ambito del cinema americano in generale e se abbastanza circostanziabile è il ruolo che il film « western » ha occupato nel corso della sua carriera, non altrettanto purtroppo può dirsi nei confronti della figura di Thomas Harper Ince, che ancor oggi rimane forse la più controversa e misteriosa dell'intera storia del cinema. È quasi incredibile che gli studiosi non siano ancora in grado di approfondire direttamente gli aspetti già facilmente accertabili della sua opera, di iniziare a chiarire le zone più dubbiose della

sua filmografia, e di risolvere, in sostanza, il delicato problema dell'attribuzione di questo o di quel film in maniera definitiva. Sembra ormai accertato, in ogni modo, che il periodo in cui Ince fu il diretto responsabile dei film recanti la sua firma sia piuttosto limitato nel tempo, e che vada cioè dal 1910 al 1914: nei rimanenti anni infatti fino al 1924 (data della sua morte) egli si sarebbe limitato alla supervisione e alla produzione. La coraggiosa puntualizzazione, avanzata con argomenti piuttosto convincenti dal libro di Fenin-Everson (13), acquista particolare valore nei confronti del film « western » e in particolare per ciò che riguarda il rapporto Ince-Hart.

Pur deplorando l'angustia di un panorama filmografico che sacrifica l'opera di Ince in funzione del film « western » (a quando una « personale » finalmente esauriente dedicata a Ince?), va detto che per lo meno due o tre dei film presentati e che possono venirgli attribuiti con assoluta sicurezza, hanno uno spicco di tutto rilievo. A parte il trascurabile *In the Tennessee Hills* (1915) — di incerta attribuzione — in cui è persino evidente l'influenza griffithiana (vedi la scena dell'impiccagione, dove la vita dell'uomo dipende dal movimento del cavallo, con un accenno abbastanza evidente di montaggio alternato), e prendendo in considerazione *Satan McAllister's Heir* (1915) — attribuito piuttosto all'attore Walter Edwards che ne è anche il protagonista — non tanto per la patetica storia di un bandito di buon cuore che lascia ogni sua sostanza a una bambina, quanto per il respiro di certi esterni e il dinamismo di alcune sequenze; si può ricordare anzitutto *The Crisis* (1912), per l'impegnativo argomento — il dramma di un pastore che ha un figliolo dedito al bere — anche se appesantito da un certo tono monitorio e dal convenzionale moralismo; e quindi due film ancora del '12: *Custer's Last Fight* e *The Heart of an Indian.* Il primo rappresenta forse il tentativo più serio dell'epoca di mettere in scena un avvenimento storico — la strage di Custer e dei suoi uomini del '76 — sia pure in una chiave dichiaratamente oleografica, e va ricordato oltre che per l'impostazione tendenzialmente corale del racconto, anche per l'inattesa suggestione di certi attacchi, come l'improvvisa apparizione di « Toro Seduto », in primissimo piano, dopo un campo lungo (purtroppo sulla copia positiva del film giunta a Venezia, che ho avuto occasione di controllare a mano, fra il C.L. e il P.P.P. esiste una giunta e non è quindi possibile sapere, al momento, se l'attacco è presente anche

(13) FENIN-EVERSON, *op. cit.*

nella copia originale; e per colmo di sventura la copia è sonorizzata e priva di didascalie: si può quindi anche supporre che il P.P. di « Toro Seduto » fosse in origine magari preceduto da una didascalia di presentazione e non giungesse quindi così improvviso e inaspettato). Ma il film-rivelazione di quella che è direi la più autentica personalità di Ince è senza dubbio *The Heart of an Indian*, che narra la storia di un'indiana, moglie di un capo tribù, la quale dopo aver perduto il proprio bambino si appropria del figlio di una donna bianca, per poi restituirglielo, impietosita, mentre la tribù dei pellerossa viene sterminata. Fresco e severo, quanto mai lontano dai lenocinî narrativi messi in voga da Griffith, il film fa appello a sentimenti e impulsi più profondi e intensi, che vanno al di là dell'emozione spettacolare corrente, evitando di proposito il « sensazionale » fine a se stesso: l'occasione che provoca l'incontro fra bianchi e pellerossa pur non essendo priva di spunti patetici, non riesce a viziare il tono del racconto che, presentando fra l'altro gli indiani con insolita obiettività ha il pregio di affrontare il problema razziale con una sorta di pacato distacco.

Assai indicative, a proposito di tale film, mi sembrano alcune osservazioni di S.A. Luciani — riferite al cinema americano in generale — il quale fin dal 1922 aveva colto acutamente la profonda differenza fra la voga sensazionalistica e un certo stile narrativo di cui Ince a mio avviso rappresenta il prototipo: « L'Americano ha il senso dell'avventura, ossia della lotta, che è proprio delle razze giovani... Bisogna intenderci, naturalmente, e non concepire il film di avventura come una successione di inseguimenti inconcludenti, ma in un senso più ampio: come quello che rappresenti una lotta in cui prevalgono gli elementi più forti e più sani. In questo la poesia del film americano in genere, che si cela anche sotto le favole più ingenue e sentimentali, in cui la virtù trionfa e il vizio è punito. Ora questa lotta che è puerile per noi quando si limita a rappresentare avventure sentimentali a lieto fine, diviene interessante quando pone a contrasto razze e ambienti differenti... Solo il cinema poteva rappresentare questo conflitto, estendendo nello spazio il concetto di dramma; perché solo il cinema ha la possibilità di dare l'atmosfera dell'ambiente. E solo in America, dove è vivo il contrasto tra le diverse razze, si poteva creare questo genere di films » (14).

(14) S.A. Luciani: *Il valore spirituale del cinematografo,* « Il Giornale d'talia », Roma, 13 agosto 1922.

Il tono personalissimo rinvenibile in un film sia pure d'eccezione come *The Heart of an Indian* non può tuttavia a mio avviso ritenersi un fatto isolato nell'opera di Ince: ammesso che le sue funzioni registiche si interrompano a partire dal 1914, resta insoluto il problema dell'ormai proverbiale «Ince influence» sui film che recano comunque la sua firma, fra i quali un posto di primissimo piano è tenuto dai film di Hart. Secondo Fenin ed Everson (15) « se si escludono i film di W.S. Hart, nessuno dei film di Ince posteriori al 1914, possiede la stessa autenticità e convinzione che si ritrova in certi suoi film più antichi, come ad esempio *War on the Plains* » (1911). Va anche ricordato che proprio in questo periodo il film western attraversa una crisi, e non solo di carattere artistico. Nell'introduzione al volume contenente fra l'altro la ballata « *Pinto Ben* » (16), dopo aver riferito sui suoi precedenti come attore di teatro (specie in ruoli western, come in *The Squaw Man*), Hart riassume in questi termini la situazione: « Sfortunatamente si era verificata un'inflazione di sensazionali "*thrillers*" del West, sulla scena drammatica, nelle "*dime novels*" e quindi nei primi film. Molte persone anche intelligenti avevano contribuito al formarsi delle più fiabesche e false opinioni intorno al West dalla storia dei giorni della Frontiera all'epoca contemporanea. Nel 1914 i film "western", per usare il linguaggio dei produttori cinematografici, erano "*a drug on the market*" (materiale difficile da vendersi). Ora a me piacevano i temi di queste rappresentazioni. Mi faceva rabbia sapere che ciò che io amavo non veniva apprezzato per il semplice motivo che l'autentico West era immolato sull'altare del sensazionalismo. Rendendomi conto che assommando la mia antica esperienza nel West con il mio tirocinio come attore, io ero qualificato a rettificare molti errori che si andavano commettendo nella produzione di film "western", decisi di tentare la fortuna. Permettere al pubblico americano di approfittare di tutto quanto io conoscevo intorno al West, divenne la mia sola ambizione... ...Il mio prolungato successo sulle scene in ruoli "western" mi aveva rivelato che ciò che il pubblico desiderava di più nei film sul West era un solido realismo... Questa era la situazione dei film "western" in quel tempo. Sono passati quasi cinque anni da quel momento memorabile della mia carriera. Che io abbia dedicato questo lungo

(15) Fenin-Everson, *op. cit.*

(16) William S. Hart and Mary Hart: *Pinto Ben and other stories*, Britton Publishing Company, New York, 1919.

periodo esclusivamente alla produzione di film "western" è la prova migliore che il pubblico americano nutre un amore per il West che durerà per molto tempo ancora ».

Ince a parte, è un fatto comunque che l'ingente gruppo di film di Hart (dieci in tutto) presentati a Venezia, considerato in blocco, costituisce la più eloquente testimonianza di una vera e propria svol ta, nell'evoluzione del « western » delle origini. Sette di essi — tutti, tranne uno, diretti dallo stesso Hart — sono concepiti sotto l'egida di Ince, presente nei « credits » come produttore, supervisore o auto re del soggetto, gli altri tre sono invece diretti da altri (di due di essi Hart è anche autore del soggetto o collaboratore allo scenario). Di tutti il più rivoluzionario è senza dubbio *Pinto Ben* (1915), ispirato alla lunga ballata dedicata a un cavallo dallo stesso Hart: rivoluzionario in quanto esso rifiuta la tradizionale struttura narrativa del film a soggetto dell'epoca, per cantare a squarci — col continuo ritorno al gruppo dei cowboys intorno al fuoco che ascoltano il racconto del protagonista — le gesta del nobile animale fino alla sua morte. Scarno ed essenziale, girato oltre tutto con una tecnica primordiale e disadorna, il film non può non sorprendere per l'assoluta novità della concezione, specie se lo si considera in rapporto alla produzione contemporanea (basti ricordare, tanto per fare un esempio, che esso è prodotto nello stesso anno di *Birth of a Nation* di Griffith). Alla luce di tale risultato così dichiaratamente controcorrente e anticonformista, anche le ricordate dichiarazioni dell'autore acquistano un valore polemico che, superando la rivendicazione di carattere personale, rende ancor più problematica la questione della discussa dipendenza di Hart da Ince, per lo meno nel periodo della collaborazione diretta fra l'attore-regista e il produttore-supervisore. E non va d'altronde sottovalutato il fatto che nei film successivi il personaggio-Hart predominando inequivocabilmente sul regista-Hart, determini una lenta involuzione dell'ispirazione, in ossequio alla formula corrente del racconto imperniato sulla figura di un « eroe » stereotipato quanto più popolare.

La tendenza alla stereotipizzazione dell'eroe nei film di Hart non va ad ogni modo confusa con i contemporanei successi di un Tom Mix (per fare un esempio fra i più clamorosi), né con quelli della lunga schiera di cowboys (da Gibson a Maynard) popolarissimi nel corso degli anni venti. La maschera impenetrabile ed austera, già segnata dal tempo (all'inizio della carriera cinematografica, nel 1914, l'attore ha già quarantaquattro anni), « Rio Jim » — sopran-

nome affibbiatogli in Francia — ovvero « l'homme aux yeux clairs », non è soltanto un eroe senza macchia e senza paura che in maniera più o meno acrobatica capovolge le situazioni e sgomina i malvagi, ma è soprattutto un uomo ricco di esperienza e provato dalla sventura, nel quale il pubblico più che identificarsi ama trovare quasi il riflesso di una giustizia superiore e infallibile, in una proiezione simbolica della figura del « padre », benigno ma inflessibile esecutore della precettistica puritana.

In *The Disciple* (1915) egli è addirittura un magnanimo pastore che, sulla traccia di un melodramma di Ince, riaccoglie in casa la moglie fedifraga; in *On the Night Stage* (1915) è un fuorilegge amico di un pastore, tendenzialmente portato alla redenzione ma schiavo del proprio destino; in *Bad Buck of Santa Inez* (1915), un bandito dal cuore tenero che salva una bimba dal morso di una vipera e le muore accanto; in *Hell's Hinges* (Il vendicatore, 1916) un pistolero redento dalla sorella di un giovane pastore indegno delle sue funzioni; in *The Return of Draw Egan* (1916), un ex bandito, divenuto sceriffo, che, isolato in una comunità che gli è ostile e gli rinfaccia il suo passato, annienta da solo un gruppo di fuorilegge; in *The Narrow Trail* (1917), infine, un capobanda innamorato di una ragazza dal dubbio passato, con la quale finirà per trovare la via della salvezza: tutti personaggi, come si vede, legati ad un'analoga tematica impostata sempre su un problema di coscienza. Se meno convincenti appaiono oggi a mio avviso quei film che toccano il problema religioso, quali *The Disciple*, *On the Night Stage* e *Hell's Hinges* (che è ad ogni modo il più complesso e articolato dei tre, interessante fra l'altro anche per l'ambientazione), per una sorta di diffusa superficialità dei personaggi di contorno e per la convenzionalità moralistica delle vicende; un timbro più risentito sembrano conservare gli altri film dello stesso periodo (quello in cui Hart lavora ancora con Ince), il migliore dei quali mi sembra senz'altro *The Narrow Trail*, che, oltre ad essere girato con un'assoluta padronanza del mestiere (vedasi ad esempio l'uso sapiente e calcolato del primo piano, e il puntuale alternarsi di controcampi nelle scene a due, specie nella seconda parte), ha il coraggio di promuovere a protagonista, accanto alla figura del fuorilegge, quella della prostituta: una coppia di « rifiuti » della società che nella confusa aspirazione ad una vita semplice e pura, lontana da ogni compromesso, si apparentano al « Ringo Kid » e alla « Dallas » di *Stagecoach* (Ombre rosse, 1939). Uno dei motivi poetici ricorrenti nei film di Hart — e fra i suoi

più personali — è quello del rapporto col cavallo (basti pensare a *Pinto Ben*), reperibile in *The Narrow Trail* come in due dei film successivi, diretti da altri registi e interpretati dall'attore dopo il distacco da Ince: *The Toll Gate* e *The Testing Block* entrambi del 1920 e diretti da Lambert Hillyer (del primo, Hart è anche autore — in collaborazione — della sceneggiatura; del secondo è autore del soggetto): nonostante una certa monotonia nell'impostazione del personaggio, Hart è ancora una « presenza » inconfondibile (sottolineata a volte da elementi esteriori che denunciano ormai una certa premeditazione: vedasi, ad esempio, il costume funereo del bandito che vuole redimersi in *The Toll Gate*). Quanto al dialogo col cavallo, divenuto col tempo un espediente di prammatica, per esprimere come in un monologo i problemi di coscienza del protagonista, vi si può scorgere — non senza una certa sorpresa — la base di una trovata che proprio in quel periodo Stiller avrebbe fatto sua, applicandola pedissequamente in *Gösta Berlings Saga* (1924): si confronti il momento in cui Gösta lo spretato, dopo la favolosa corsa sulla slitta, riaccompagna a casa la Contessa e, rimasto solo, affida i propri pensieri al fedele e silenzioso « Don Giovanni ». Dell'ultimo film di Hart, *Tumbleweeds* (La lotta per la terra, 1925), un western fra i più autentici dell'epoca, per la semplicità dell'impianto all'antica, in cui il protagonista, arrestato e ingiustamente accusato, riesce alla fine a dimostrare la propria onestà, va citata soprattutto la sequenza finale dell'occupazione dei terreni, con la movimentata corsa dei carri, che anticipa quella famosa di *Cimarron* (I pionieri del West, 1931). *Tumbleweeds*, la cui regìa era di King Bagott, pur essendo — a quanto mi risulta — l'unico film di Hart rieditato in edizione sonora (nel 1939, preceduto da un patetico prologo del quasi settantenne protagonista), fu un film sfortunato che la United Artists tentò di ridurre (ritenendolo prolisso e poco commerciale) e quindi boicottò al momento della distribuzione: ne seguì una vertenza vinta da Hart sul piano legale, ma finanziariamente disastrosa al punto da spingerlo a ritirarsi. Ormai il mercato era inflazionato da un esercito di cowboys ottimisti e scacciapensieri: la grande epoca di William Surrey Hart era finita per sempre.

Di tutti gli eroi del film western che furoreggiarono negli anni venti, il più popolare fu certamente Tom Mix, la cui prima apparizione sullo schermo precede addirittura di quattro anni quella di Hart. Erede fra l'altro di una delle più originali componenti della personalità di « Broncho Billy » — l'umorismo — Mix, che fu anche regista

e soggettista, rimase sulla breccia fino al 1935 (il suo periodo aureo va però dal '20 al '30). Ma a parte quel tanto di genuino riscontrabile nel primitivismo di *The Stagecoach Driver and the Girl* (1915) diretto dallo stesso Mix, o l'ariosità degli sfondi unita a certo sfoggio di destrezza spesso in funzione comica nei due diretti da Lynn F. Reynolds: *Sky High* (1922) e *Riders of the Purple Sage* (Il segreto dell'abisso, 1925), è difficile riafferrare in sede retrospettiva il segreto di tale produzione in serie, destinata invariabilmente a un entusiasta pubblico giovanile. Se si pensa che il successo del terzo film in particolare, fu tale da spingere la Fox a produrne immediatamente il seguito, *The Rainbow Trail* (La via dell'arcobaleno, 1925), anche esso ispirato a Zane Grey e diretto sempre da Reynolds (non incluso tuttavia nella rassegna veneziana), e che in quello stesso anno la United Artists rendeva la vita difficile a *Tumbleweeds*, si può intuire a quale grado di involuzione il film western fosse ormai pervenuto in pochissimi anni (a giudicare, per lo meno, dalla avara documentazione — specie su Tom Mix — offerta dalla rassegna veneziana). Scoppiettanti di emozioni e di risate, le une più a buon mercato delle altre, ambientati in maniera approssimativa o addirittura in abiti moderni (in *Sky High*, ad esempio, la protagonista ostenta in piena prateria civettuoli kimono, giustificati solo dal fatto che l'eroe è una guardia di frontiera ed ha a che fare con una gang di cinesi che pratica il contrabbando), i film di Tom Mix, refrattari a ogni tipo di giustificazione, persino sul piano della parodìa, possono oggi servire soltanto come punto di riferimento per la messa a fuoco di uno standard narrativo che, grazie alla velocità del ritmo, spesso incalzante e di straordinaria « presa » spettacolare, raggiunge livelli notevolissimi. Che non fosse questa comunque l'unica strada seguìta dal film western di produzione corrente (e con ogni probabilità, neppure dallo stesso Tom Mix, almeno nel primo periodo della sua carriera), sembra dimostrato da due film in un certo senso assai indicativi: *Six Feet Four* (1919) di Henry King e *Overland Red* (1920) diretto da Lynn F. Reynolds prima del suo passaggio alla Fox e a Tom Mix (*Sky High, Riders of the Purple Sage* e *The Rainbow Trail* sono infatti prodotti fra il 1922 e il 1925). Per quanto anch'essi imperniati su una « star » — rispettivamente William Russell e Harry Carey — i due film rappresentano per motivi diversi una tendenza analoga che sembra rifarsi, in maniera più o meno programmatica, a una sorta di semplicità primordiale e ad un tono sostanzialmente intimista (e cioè al miglior Ince, a un certo Hart) di cui in quel periodo si va già

perdendo il senso e sulla quale purtroppo ci mancano riferimenti più precisi. Quasi alla vigilia del suo capolavoro, *Tol' able David* (che è di due anni dopo), Henry King costruisce ad esempio un western — *Six Feet Four* — fra i più tipici e strutturalmente equilibrati, in cui fra l'altro la mastodontica « presenza » del protagonista viene opportunamente adoperata in funzione drammatica: la sua insolita statura sta infatti per farlo cadere in un tranello tesogli da un gruppo di persone « per bene » che tentano di farlo passare per un pericoloso bandito. E si ricordi, a questo proposito, il dettaglio rivelatore della porta d'ingresso contro la quale il protagonista batte la testa, segno inequivocabile della sua innocenza: funzionale trovata di sceneggiatura — e di regìa — che avverte maliziosamente il pubblico (prima ancora della protagonista femminile, la quale continua a dubitare dell'innocenza del suo innamorato), determinando una tensione drammatica — quasi un « sotto-testo » — ben lontana dalla banale esteriorità dei western di tipo corrente.

Il caso di *Overland Red* (17) è più complesso, non foss'altro per l'equivoca presenza della firma di un regista — Reynolds — che poco appresso, come si è visto nei film con Tom Mix, darà prova di un talento indirizzato in tutt'altro senso. Una prima chiave utile alla puntualizzazione di un'ispirazione sostanzialmente diversa, può essere anzitutto la schiva presenza di un protagonista come Harry Carey, l'unica « star » di tutto il film « western » delle origini la cui popolarità sia stata direttamente proporzionale a una sorta di congenito « anti-eroismo », che riesce a diversificarne il tipo persino rispetto alla figura di Hart (al quale peraltro, in un certo senso, egli finisce a tratti per apparentarsi). Attore di teatro e autore drammatico (aveva fra l'altro interpretato sulle scene alcuni drammi di ambiente western, di cui era anche autore), nel cinema fin dal 1908, Carey quando divenne famoso era già un uomo sulla quarantina, neppure dotato di

(17) Il film, proveniente dalla Cineteca Nazionale (Roma), è stato presentato a Venezia come « film non identificato ». La copia dell'epoca è infatti priva di titoli di testa: il titolo provvisorio — che risulta sulle scatole — è *Il vagabondo di Los Angeles*, da identificarsi forse con un film di H. Carey presentato in Italia nel 1924 col titolo *Bobby, il vagabondo* (dato che il protagonista, nelle didascalie italiane, si chiama « Bob »): Cfr. *La Rivista Cinematografica* del 10 sett. 1924 (recensioni da Venezia, agosto 1924).

La identificazione definitiva è stata resa possibile grazie alla collaborazione del Sig. Janus Barfoed, della Cineteca Danese (« Det Danske Film Museum », Copenhagen), presente a Venezia.

una particolare prestanza fisica, con una maschera stanca e vissuta e un'espressione di scettica ironìa e ad un tempo di rassegnata rinuncia. Il personaggio, suggerito evidentemente dal temperamento e dalle caratteristiche somatiche dell'attore, ancora impreciso nei primi tempi (si guardino ad esempio le sue apparizioni in *The Informer* e in *Broken Ways* di Griffith), si era ormai perfettamente delineato nella lunga serie di film interpretati all'Universal, in parecchi dei quali Carey aveva dato volto a un personaggio ricorrente, « Cheyenne Harry ». E occorre ricordare, a questo punto, — come seconda indicazione-chiave —, che i film dell'attore, a partire dal 1917 erano diretti dall'esordiente « Jack » Ford. Come avverte Robert C. McElreavy in « The Moving Picture World », nella recensione di *Overland Red* (18), il film « offre ad Harry Carey una parte molto simile alla sua consueta caratterizzazione di "Cheyenne Harry" », ed è quindi presumibile che esso rappresenti se non proprio una sintesi, per lo meno una replica magari parziale e approssimativa del tono generale dei precedenti film di Carey diretti da Ford, la cui assenza in blocco da una rassegna dedicata al western delle origini rappresenta a mio avviso un'autentica lacuna, che l'isolata presenza del più tardo — e in qualche modo « integrato » — Ford di *The Iron Horse* (1924, Il cavallo d'acciaio) non riesce assolutamente a colmare. *Overland Red*, che narra le vicende di un vagabondo ex-sceriffo, generoso e disinteressato, che dopo aver scoperto una miniera d'oro la restituisce alla legittima proprietaria innamoratasi nel frattempo non di lui ma del suo migliore amico (la ragazza lo convincerà, nel finale, ad entrare nella società), è un film, tutto sommato, abbastanza curioso e insolito, che pur sulla falsariga di un meccanismo risaputo, culminante con la sconfitta del « villain » — lo sceriffo del luogo — (il quale cercava di impossessarsi della miniera), riesce a innestarvi motivi in certo modo inediti e comunque inconsueti, che non esiterei a definire « fordiani ». Si pensi a certi momenti di solitudine del malinconico protagonista, alla sua paterna amicizia nei confronti del ragazzo che gli si è affezionato, all'inconfondibile umorismo di certe trovate sottolineato anche dal « Moving Picture World (19) nella già citata recensione (« ... the chief appeal is in the fresh humorous bits strung along through the production »), alla fotogenica luminosità — que-

(18) « *Overland Red* » - *Reviewed* by ROBERT C. MCELREAVY, in: *The Moving Picture World, February* 21, 1920.

(19) *The Moving Picture World,* fascicolo cit.

sta davvero tipicamente « alla Ford » — di certi esterni girati « ...near the Mojave desert, in which region the scenes were actually taken. The giant cactus and yucca trees and desert settings generally give a strong atmosphere for the events pictured »: tutti elementi che il diligente Reynolds ha evidentemente mutuato dalla serie di « Cheyenne Harry », nel cui clima artistico *Overland Red* è stato concepito e realizzato. Come è noto, Ford negli anni che seguono comincia a dedicarsi anche ad altri celebri cow-boys: da Buck Jones (altro assente ingiustificato dalla rassegna veneziana) a Edward « Hoot » Gibson, quest'ultimo rappresentato da un film del '23 — posteriore a quelli diretti da Ford, che risalgono al 1921) prodotto però ancora dalla Universal: *Dead Game*, diretto da Edward Sedgwick. Ma stavolta la personalità estroversa della « star » ha avuto il sopravvento sulla eventuale influenza — limitata del resto a solo un paio di film — che Ford può aver esercitato anche su tale attore. *Dead Game* infatti appare programmaticamente impostato secondo la chiave improbabile ed acrobatica messa di moda da Tom Mix e dai suoi imitatori: il protagonista del film — afflitto soltanto da banali preoccupazioni amorose — riesce a strappare la sua ragazza al « villain » di turno addirittura sull'altare, dopo un travolgente — qui naturalmente di prammatica — « finale alla Griffith » che pur rappresentando l'automatico tributo al sensazionalismo spettacolare della voga corrente, fa tuttavia un certo effetto ritrovare svilìto e ridotto a mera formula narrativa in funzione dell'attesissimo e più che scontato « happy end » di un raccontino gracile quanto una barzelletta.

Più impegnativo e complesso è invece *The Red Raiders* (1927), di cui è protagonista Ken Maynard, altra « star »-cowboy il cui successo si protrarrà nel tempo fino agli anni quaranta. Prodotto sul finire del muto, esso può considerarsi un buon esempio di film commerciale, imperniato sulle vicende di un Tenente della Cavalleria Nordista, sullo sfondo di una situazione critica provocata dall'incombente minaccia degli indiani. L'improvviso attacco iniziale, la fuga dei carri verso il forte e tutto l'assedio, sono fra le sequenze più movimentate del genere; mentre la descrizione dell'accampamento dei pellerossa (divisi dal dissenso fra il giovane e battagliero « Lone Wolf » e il vecchio e pacifico « Flying Eagle » che si riconcilierà con l'uomo bianco) o quella dell'ambiente militare (non priva di gradevoli spunti umoristici) appartengono alla più convincente tradizione dei racconti del West. Fra i cavalli più celebri, dopo il « Fritz » di Hart e il proverbiale « Tony » di Tom Mix, va ricordato ovviamente il « Tarzan » di

Maynard, presente anche qui col suo « aspetto di un angelo bianco e lo spirito di un nero demonio » (secondo le testuali parole di una didascalia), il quale a un certo punto giunge persino a strizzare l'occhio al suo padrone.

Dello stesso anno — 1927 — è *Nevada* (Nevada il tiratore), un western — anche questo in costume — di ordinaria amministrazione che ripropone in maniera abbastanza convincente la figura del bandito che tende a redimersi e collabora infine alla cattura del « villain » (il soggetto deriva da un racconto di Zane Grey): aspetti convenzionali e manierati — la funzione redentrice della donna, ad esempio — vi si alternano ad aspetti meno logori, se non proprio inediti — l'amicizia del protagonista per il suo buffo aiutante, destinato a morire — ma il film ha se non altro il duplice pregio di evitare la spettacolarità del film d'azione e di non puntare sulla perentoria e sempre condizionante presenza di una grossa « star », al cui posto appare un volto nuovo, quello dell'allora quasi esordiente ma già inconfondibile Gary Cooper.

Che le sorti del film western non siano state sempre alla mercé del successo e della popolarità di un determinato protagonista — come potrebbe sembrare dalla sterminata produzione interamente imperniata su una « star » — è del resto dimostrato dalle frequenti riduzioni di celebri romanzi: basti ricordare *The Spoilers* (1914) e *The Last of the Mohicans* (L'ultimo dei Mohicani, 1920), ispirati rispettivamente alle opere di Rex Beach e di Fenimore Cooper, tradotte più volte per lo schermo anche dopo l'avvento del sonoro. Quanto al primo, prolisso e noioso, si può osservare che rientra nei canoni di un'arcaica struttura narrativa che ignora stranamente la lezione di Griffith (mentre *Birth of a Nation* è alle porte); dell'altro invece mette conto sottolineare, accanto all'impostazione del racconto che considera gli indiani con palese simpatia, l'accuratezza della ricostruzione e la perfezione tecnica (di gran pregio, ad esempio, la fotografia). Su un analogo piano di diligenza e di sfarzo produttivo, si possono qui ricordare: *The Vanishing American* (Stirpe eroica, 1926), anch'esso ispirato a un romanzo di Zane Grey, che consiste in una spettacolare rievocazione della storia del popolo indiano, dai tempi più remoti, anteriori alla conquista spagnola, fino al primo dopoguerra, con la storia patetica di un aitante pellerossa che si innamora di una maestrina e va al fronte in Europa comportandosi da eroe; e *Winners of the Wilderness* (La gloriosa avventura, 1927), un tipico prodotto hollywoodiano (da non considerarsi un film western vero

e proprio, e presentato infatti fuori programma), che sullo sfondo delle rivalità franco-inglesi, intorno alla metà del Settecento, narra le avventure di un baldanzoso Colonnello britannico — impersonato da un altro celebre attore-cowboy: Tim McCoy — che perde la testa per una ragazza francese (Joan Crawford).

A puro titolo di cronaca, trattandosi di un altro film a mio avviso completamente fuori-tema (che poteva quindi venir presentato fuori programma), ricorderei anche, a questo punto, quel *Beggars of Life* (1928) di Wellman (da un testo teatrale di Maxwell Anderson) la cui situazione — il vagabondaggio di un giovane disoccupato e di una ragazza che ha ucciso un uomo, sullo sfondo di una « comunità » di vagabondi anarcoidi — sembra quasi un lontano presagio di *Sullivan's Travels* (I dimenticati, 1941) di Preston Sturges: un film con uno spunto inizialmente interessante (risolto tuttavia in maniera abbastanza conformistica) che non avrebbe forse sfigurato nella retrospettiva « America allo specchio » dell'anno precedente (anche per la tentante presenza di una Brooks in chiave « campagnola » e camuffata da ragazzo).

Tornando al tema fondamentale della Retrospettiva, va detto che uno dei contributi di maggior rilievo a una più meditata e matura trasfigurazione dei temi fondamentali che sono alla base del mito del Far West viene fornito da James Cruze che pur avendo affrontato il film western solo sporadicamente, e sullo sfondo di una carriera diseguale (non priva tuttavia di qualche coraggiosa impennata: basti ricordare i due film « d'avanguardia » *One Glorious Day*, 1922 e *Beggar on Horseback*, 1925, a quanto pare ispirati direttamente al *Caligari*), è riuscito a compiere nel 1923, con *The Covered Wagon* (I pionieri) uno dei più convincenti tentativi di cinema epico di tutta la storia del cinema americano. Il film accompagna, con un respiro narrativo ampio e disteso, la lunga marcia di una carovana di pionieri, fra il '48 e il '49 (l'anno della scoperta dell'oro in California), sul cui tessuto corale si inseriscono con discrezione i fili di una trama principale, quella di un ex combattente della guerra col Messico, radiato dall'esercito perché accusato di furto, il quale, dopo essere riuscito a salvare i compagni da un attacco degli indiani, e a conquistare l'amore della figlia del capo-carovana sbarazzandosi del suo più accanito rivale, ormai riabilitato, si allontana con lei verso l'Ovest. Fresco e spontaneo nella descrizione dell'ambiente, essenziale e preciso nel tratteggio dei protagonisti, il film contiene momenti di rara bellezza

e suggestione, raggiunta con ammirevole semplicità di mezzi: si ricordino in particolare certi straordinari campi lunghi della carovana in marcia attraverso il paesaggio deserto o dell'accampamento di notte, coi fuochi accesi fra i carri in sosta, e in genere tutte le ariose visioni d'insieme che nell'economia di un'azione spesso ricca di frastuono visivo, introducono opportune pause di silenziosa contemplazione, funzionali cesure del ritmo del racconto. La limpida purezza di un simile risultato, dovuto a un regista che in seguito non ha saputo insistere nella stessa direzione (e si veda, come esempio di un suo progressivo cedimento alle esigenze della produzione, il pur interessante ma calligrafico *Pony Express*, del 1925, altro impegnativo film a sfondo corale), potrebbe indurre a pensare a *The Covered Wagon* come ad un diligente prodotto di scuola. Ed è proprio a questo punto che il discorso sul film western torna a rivelarsi precario e approssimativo: se l'ispirazione più autentica del « genere » va ricercata — come mi è parso di poter in qualche modo ipotizzare — nell'Ince di *The Heart of an Indian* del 1912 e nello Hart di *Pinto Ben* del 1915, non è possibile arrivare al 1923 di *The Covered Wagon* colmando circa un decennio con i pur significativi lampi colti nei film di Hart o con delle supposizioni ricavate in controluce da un film di Carey del '20 di probabile ispirazione « fordiana ». La storia del film western è evidentemente ancora tutta da scrivere: è ammissibile infatti che non sia ad esempio accaduto nulla in quella quarantina di « western stories » dirette da Jack Ford alla Universal fra il '17 e il '21? Personalmente sarei molto curioso di vedere, tanto per fare qualche titolo, almeno due film del '19: *The Outcasts of Poker Flat* tratto dal racconto di Bret Harte e *Marked Men*, ispirato a *Three Godfathers* di Peter B. Kyne (un racconto che, come si sa, ha avuto ben cinque riduzioni cinematografiche: nel '48 lo stesso Ford vi si è nuovamente ispirato: *Three Godfathers* [In nome di Dio]).

Posto il problema in questi termini, può accadere che *The Iron Horse* di John Ford, uscito fra l'altro un anno dopo il film di Cruze, rischi di apparire oggi un film persino superato e quasi di maniera. E' un fatto comunque che il passaggio di Ford dalla Universal alla Fox, verificatosi nel corso del 1921, non è senza conseguenze: è sufficiente dare un'occhiata alla filmografia del regista (che, come è noto, a partire da *Cameo Kirby* del '23 si firma *John*, anziché *Jack* Ford), e confrontare il periodo fra il 1921 e il 1924 al precedente, per notarvi i segni, forse appena percettibili, di una crisi più o meno laten-

te (20). Le storie sentimentali ed evasive (spesso lacrimogene) si alternano ai film « di azione » con Tom Mix; poi, all'improvviso, arriva *The Iron Horse*, sull'evidente scia del grande successo di pubblico di *The Covered Wagon*. Anche qui troviamo una storia inventata in primo piano, su uno sfondo storico e corale: un coraggioso giovanotto riesce a condurre a termine il sogno del proprio padre (la costruzione della ferrovia transcontinentale) smascherandone l'assassino e riconquistando l'amore di una tenera amica d'infanzia. Il racconto è ormai maturo e strutturalmente moderno, sorretto da un prodigioso mestiere e ravvivato a tratti da geniali soluzioni di regìa: si ricordi la solenne apparizione degli indiani a cavallo sulla collina (sfacciatamente ricalcata l'anno dopo proprio da Cruze in *Pony Express*), o il precisarsi delle loro ombre minacciose sui vagoni fermi; e, fra le sequenze più mosse, quella del furioso attacco alla ferrovia in costruzione da parte degli indiani. Pure, non mancano, qua e là, soluzioni ingenue o dolciastre, autentiche stonature che turbano l'armonìa dell'insieme (il che non accade mai in *The Covered Wagon*): come esempio-limite è forse sufficiente accennare, accanto a un persuasivo protagonista maschile di virile freschezza (George O' Brien), al personaggio femminile, di pretta marca hollywoodiana (Madge Bellamy), che, detestando la violenza, fa cocciutamente il broncio all'innamorato di cui non comprende mai le giustificatissime reazioni, ed esplode a un certo punto in quella stomachevole arringa rivolta agli operai della ferrovia, i quali si lasciano inspiegabilmente indurre a riprendere il lavoro interrotto.

Molti anni dopo, in un'intervista concessa a Jean Mitry nel 1956, Ford dichiarava fra l'altro: « ...Sono di origine irlandese ma di cultura "western". Quel che m'interessa è il folklore dell'Ovest, mostrarne gli elementi reali, quasi documentari. Sono stato cow-boy. Amo l'aria aperta, i grandi spazi... »; e aggiungeva quindi: « ...Esistono per un regista imperativi commerciali che è indispensabile rispettare... Nella nostra professione, un fiasco artistico non vuol dire niente, uno commerciale è una condanna. Il segreto è di girare film che piacciano al pubblico riuscendo però a mettervi in luce la propria personalità... » (21). Se nelle prime frasi è racchiuso il senso dell'apporto più o meno determinante fornito da Ford all'evoluzione del

(20) *The Films of John Ford* by GEORGE J. MITCHELL, in: « Films in Review », New York, March 1963.

(21) Riportata da GEORGES SADOUL in *Dictionnaire des cinéastes*, Ed. du Seuil, Paris, 1965 (voce J. FORD).

film western delle origini, le altre spiegano a sufficienza le varie Madge Bellamy (e Linda Darnell, e Shirley Temple, etc.) che Hollywood ha imposto al grande regista nel corso della sua lunga carriera (22).

Il presente studio, in ossequio alla consuetudine dello spettacolo cinematografico dell'epoca del muto, corredato in genere dalla puntata di un « serial » e dalla « comica finale », si chiude con un breve ragguaglio sui film di tale tipo compresi nella Retrospettiva. A rigore, i film « a série » del tipo di *Perils of Pauline*, dei cui quindici episodi il secondo — dal titolo apocrifo: *Goddess of the Far West* (1914) — si svolge in una cornice western, non rientrano nel nostro discorso se non come mera curiosità. Altrettanto dicasi di *Clash of the Wolves* (1925), in cui il celebre cane « Rin-Tin-Tin » sostituisce bravamente la figura dell'eroe del West, sconfiggendo il « villain » di turno secondo la consueta prassi. Va annotato, tuttavia, che in entrambi i film è possibile rinvenire (sottolineando che si tratta soltanto di una curiosità di carattere archeologico) il ricorso sistematico al montaggio alternato, specie negli inseguimenti e negli spettacolari « finali alla Griffith ».

Per ciò che riguarda l'intervento dell'elemento comico nel filone del film western, possiamo citare anzitutto due parodie (fra le numerosissime prodotte al tempo del muto): *Onésime sur le sentier de guerre* (1913) del già ricordato Jean Durand (di produzione francese), e *Two Wagons-Both Covered* (1923) di Hal Roach (con Will Rogers), impagabile presa in giro del film di Cruze (è dello stesso anno, comunque, un'altra parodia sul medesimo tema e ancora di Roach: *The Uncovered Wagon*, non presentata a Venezia).

Un discorso più approfondito meriterebbero invece i tre film comici interpretati da Douglas Fairbanks (anch'essi avrebbero tuttavia figurato meglio, a mio avviso, nella Retrospettiva « America allo specchio »): *Manhattan Madness* (1916, Un'avventura a New York), *Wild and Woolly* (1917) e *The Mollycoddle* (1920, Un pulcino nella stoppa). Poco opportunamente inquadrati nell'ambito di una Retrospettiva intitolata « Il "Western" delle origini », essi possono in fondo rappresentare niente altro che il primo — non so quanto cosciente — tentativo di demistificazione di tutto un « genere ». Che ne sia o no consapevole, Douglas — con tutta la sua prorompente simpatia, maliziosamente puntellata da una serie di « gags » di tipico stampo chapli-

(22) Cfr. FAUSTO MONTESANTI: *Il tallone d'Achille*, in « Cinema », n. s., Milano, n. 34, 15 marzo 1950.

niano (specie nell'ultimo dei tre) — finisce per ridimensionare criticamente il mito del West, riducendolo ad oggetto irraggiungibile dei sogni nostalgici del piccolo borghese: preziosa conferma che la grande leggenda su cui il cinema ha appena iniziato a favoleggiare è già divenuta una delle componenti — certo fra le più esaltanti e suggestive — di uno spettacolo di pura evasione.

I film della retrospettiva

La presente filmografia è stata redatta sulla base del Catalogo della Retrospettiva edito dalla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia (*Western: le origini*, 27 agosto-8 settembre 1967). I film, che nel Catalogo erano suddivisi in due sezioni (« I film della Retrospettiva », contrassegnati da un asterisco, e « Gli altri film ») sono qui disposti invece in ordine cronogico. Oltre ad apportare ai dati filmografici qualche integrazione o aggiunta, si è cercato — ove possibile — di citare il titolo dell'edizione italiana (per i film sicuramente importati in Italia).

1903 ***THE GREAT TRAIN ROBBERY** — **r.**: Edwin S. Porter - **int.**: George Barnes, G.M. Anderson, A.C. Abadie, Marie Murray, Fred J. Turner, Frank Hanaway - **p.**: Edison.

1904 ***THE GREAT TRAIN ROBBERY** — **r.**: Edmund Lubin (?) - **p.**: Lubin.

1906 ***LIFE OF A COWBOY** — **r.**: Edwin S. Porter - **p.**: Edison.

1910 ***FEU DE LA PRAIRIE** o **LA PRAIRIE EN FEU** — **r.**: Jean Durand - **int.**: Joë Hamman (il Capo Indiano) - **p.**: Lux-Gaumont (Francia).

1911 ***PENDAISON A JEFFERSON CITY** — **r.**: Jean Durand - **int.**: Joë Hamman (Arizona Bill), Gaston Modot - **p.**: Gaumont (Francia).

THE SHERIFF'S DAUGHTER — **p.**: American Pathe.

THE LAST DROP OF WATER — **r.**: David Wark Griffith - **s.**: da un racconto di Bret Harte - **int.**: Blanche Sweet (Amy), Charles West (David Haines), Joseph Graybill, W. Chrystie Miller, W.J. Butler, Mack Sennett (comparsa) - **p.**: Biograph.

***THE BATTLE** — **r.**: David Wark Griffith - **f.**: Billy Bitzer - **int.**: Blanche Sweet (la ragazza), Charles West (il fidanzato) - **p.**: Biograph.

1912 **THE INFORMER** — **r.**: David Wark Griffith - **sc.**: George Hennessy - **int.**: Mary Pickford, Henry B. Walthall, Kate Bruce, Robert Harron, Walter Miller, Harry Carey, Lillian Gish (comparsa), Lionel Barrymore (comparsa) - **p.**: Biograph.

***THE FEMALE OF THE SPECIES** — **r.**: David Wark Griffith - **int.**: Dorothy Bernard (la moglie), Mary Pickford (sua sorella), Claire McDowell (la ragazza), Charles West (l'uomo) - **p.**: Biograph.

THE MASSACRE — **r.** e **sc.**: David Wark Griffith - **f.**: Billy Bitzer - **int.**: Blanche Sweet (Blanche), Charles West, Wilfred Lucas, Eddie Dillon, Claire McDowell, Charles Hill Mailes, Alfred Paget, Del Henderson, W. Chrystie Miller, Charles Craig, Robert Harron - **p.**: Biograph.

THE CRISIS — **r.**: Thomas Harper Ince - **int.**: J. Barney Sherry (il Rev. John Mason), Francis Ford (suo figlio Ned), Ethel Grandin (sua moglie), William Farnum - **p.**: New York Motion Picture Co., Inc.

***CUSTER'S LAST FIGHT** — **r.**: Thomas Harper Ince - **sc.**: Richard V. Spencer - **f.**: Ray Smallwood - **int.**: Francis Ford (il Generale Custer), Lillian Christy, J. Barney Sherry, « Snowball », Art Acord - **p.**: 101 Bison.

***THE HEART OF AN INDIAN** — **r.**: Thomas Harper Ince - **int.**: Francis Ford (il Capo Indiano), Anna Little (sua moglie), J. Barney Sherry (il cacciatore), William Farnum - **p.**: Buffalo.

1913 ***ONESIME SUR LE SENTIER DE GUERRE** — **r.**: Jean Durand - **int.**: Ernest Bourbon (Onésime), Gaston Modot (il rivale) - **p.**: Gaumont (Francia).

***THE MAKING OF BRONCHO BILLY** — **r.** e **int.**: G.M. Anderson (Broncho Billy) - **p.**: Essanay.

BROKEN WAYS — **r.**: David Wark Griffith - **sc.**: T.P. Bayer - **int.**: Blanche Sweet (Katherine Collins), Harry Carey (« Rawhide » Dick Dawson), Henry B. Walthall (Mike Donovan), Robert Harron - **p.**: Biograph.

***THE BATTLE AT ELDERBUSH GULCH** — **r.** e **sc.**: David Wark Griffith - **f.**: Billy Bitzer - **int.**: Mae Marsh (l'orfanella), Lillian Gish (la giovane madre), Robert Harron (il marito), Alfred Paget, Charles Mailes, Kate Bruce, Henry B. Walthall, William Carroll - **p.**: Biograph.

1914 ***THE PERILS OF PAULINE** (2° episodio: titolo apocrifo: **GODDESS OF THE FAR WEST**) — **r.**: Louis Gasnier e Donald Mackenzie - **s.**: Charles Goddard - **int.**: Pearl White (Pauline Marvin), Crane Wilbur, Paul Panzer - **p.**: Eclectic Film Co.

THE SPOILERS — **r.**: Colin Campbell - **s.**: dal romanzo di Rex Beach - **int.**: William Farnum (Roy Glenister), Bessie Eyton (Helen Chester), Tom Santschi (Alex McNamara), Kathlyn Williams (Cherry Malotte), Wheeler Oakman (Bronco Kid), Frank M. Clark (Dentry), Jack F. MacDonald (Slap Jack) - **p.**: Selig Polyscope Co.

1915 **THE STAGECOACH DRIVER AND THE GIRL** — **r.** e **sc.**: Tom Mix - **int.**: Tom Mix (il conducente della diligenza), Louella Maxam (la ragazza dell'Est), Goldie Cowell (la sorella del conducente), E.J. Brady (il giocatore), Ed Jones (lo sceriffo) - **p.**: Selig Polyscope Co.

IN THE TENNESSEE HILLS — **r.**: Thomas Harper Ince (?) - **sc.**: Thomas Harper Ince e Clifford - **int.**: Charles Ray (Jim Carson), Enid Markey, Clyde Tracy, Fanny Midgeley - **p.**: KB-Ince.

SATAN McALLISTER'S HEIR [riedito come: **THE RECKONING**] — **r.**: Walter Edwards (?) - **sc.**: C. Gardner Sullivan - **f.**: Gove - **int.**: Walter Edwards, Thomas Chatterton, Thelma Salter, Margaret Thompson - **p.**: KB-Ince.

***PINTO BEN** — **r.,** **s.** e **sc.:** William Surrey Hart, dal suo poema omonimo - **int.:** William S. Hart (il narratore) - **p.:** KB-Ince.

***THE DISCIPLE** — **superv.:** Thomas H. Ince - **r.:** William S. Hart - **s.:** dal dramma di S. Barret McCormick e Thomas H. Ince - **int.:** William S. Hart (il pastore Jim Houston), Dorothy Dalton (Mary sua moglie), Robert McKim (« Doc » Hardy), Thelma Salter (Alice), Charles K. French (« Birdshot » Bivens) - **p.:** William S. Hart per la Triangle Film Corp.

***ON THE NIGHT STAGE** — **superv.:** Thomas H. Ince - **r.:** Reginald Barker - **s.:** Thomas H. Ince - **sc.:** C. Gardner Sullivan - **int.:** William S. Hart (Texas), Robert Edeson (il Pastore Austin), Rhea Mitchell (Belle Shields), Hershal Mayall (« Handsome Jack » Malone) - **p.:** Thomas H. Ince per la New York Motion Picture Corp.

BAD BUCK OF SANTA YNEZ — **r.:** William S. Hart - **int.:** William S. Hart (« Bad Buck » Peters), Thelma Salter (la bambina), Fanny Midgeley (la madre) - **p.:** KB-Ince.

1916 ***HELL'S HINGES (Il vendicatore)** — **superv.:** Thomas H. Ince - **r.:** William S. Hart [o T.H. Ince?] - **sc.:** C. Gardner Sullivan - **f.:** Joseph H. August - **int.:** William S. Hart (« Blaze » Tracey), Louise Glaum (Dolly), Clara Williams (Faith Henley), Jack Standing (Rev. Robert Henley), Alfred Hollingsworth (« Silk » Miller), Robert McKim (un Pastore), Frank Burke (Zeb Taylor), John Gilbert (comparsa) - **p.:** Triangle-KB-Ince.

THE RETURN OF DRAW EGAN — **superv.:** Thomas H. Ince - **r.:** William S. Hart - **sc.:** C. Gardner Sullivan - **int.:** William S. Hart (« Draw » Egan), Louise Glaum (Poppy), Robert McKim (Arizona Joe), Margery Wilson (Myrtle), J.P. Lockney (Mat Buckton) - **p.:** Triangle-KB-Ince.

***MANHATTAN MADNESS (Un'avventura a New York)** — **r.:** Allan Dwan - **sc.:** Charles T. e Frank Dazey - **int.:** Douglas Fairbanks (Steve D'Dare), Carmen Jewel (la ragazza), John Richmond (Cupid Russell), George Beranger (il maggiordomo), Eugene Ormonde (il Conte Winkie), Macey Harlan (un socio del club), Ruth Darling (la cameriera) - **p.:** Triangle-Fine Arts-Griffith.

1917 ***THE NARROW TRAIL** — **superv.:** Thomas H. Ince - **r.:** William S. Hart - **sc.:** William S. Hart e Harvey F. Thew - **f.:** Joseph H. August - **int.:** William S. Hart (Ice Harding), Sylvia Breamer (Betty Werdin), Milton Ross (Admiral Bates), Robert Kortman (Moose Holleran) e il cavallo « Fritz » (« King ») - **p.:** William S. Hart Prod., Inc. [Thomas H. Ince?].

***WILD AND WOOLLY** — **r.:** John Emerson - **s.:** Horace P. Carpenter - **sc.:** Anita Loos - **int.:** Douglas Fairbanks (Jeff Hillington), Eileen Percy (Nell Larabee), Calvert Carter (Tom Larabee), Charles Stevens (Pedro), Sam De Grasse (Steve Shelby), Bull Montana, Monte Blue, Adolphe Menjou - **p.:** Artcraft Pictures Corp.

1919 ***SIX FEET FOUR** — **r.:** Henry King - **s.:** dal romanzo di Jackson Gregory - **sc.:** Stephen Fox - **int.:** William Russell (Buck Thornton), Vola Vale (Winifred Waverly), Harvey Clark (William Comstock), Jack Brammall (Kid Bedloe), Jack Collins (Ed Bedloe), Al Garcia (Ben Broderick), John Gough (Jimmie Clayton), Charles K. French (Henry Pollard) - **p.:** American Film Co., Inc.

1920 **OVERLAND RED (Il vagabondo di Los Angeles** o **Bobby, il vagabondo** [?]) — **r.** e **sc.:** Lynn F. Reynolds - **s.:** dal romanzo di Henry

Herbert Knibbs - **f.**: Hugh McClung - **int.**: Harry Carey (Overland Red [nell'ed. it.: Bob]), Vola Vale (Louise Alacarme [nell'ed. it.: Louison Lacharme]), Harold Goodwin (Collie [nell'ed. it.: Bill]), Charles Le Moyne (Silent Saunders [nell'ed. it.: John Saunders]), David B. Gally (Billy Winthrop [nell'ed. it.: Jack Wintrop]), Capt. Anderson (Boggs), Joe Harris (Sago) - **p.**: Universal Film Mfg. Co., Inc.

*__THE MOLLYCODDLE (Un pulcino nella stoppa)__ — **r.**: Victor Fleming - **s.**: Harold MacGrath - **sc.**: Tom J. Geraghty - **f.**: Harry Thorpe e William McGann - **scg.**: Edward Langley - **animaz.**: Robert Fairbanks - **int.**: Douglas Fairbanks (Richard Marshall III, IV e V), Wallace Beery (Henry Van Holken), Ruth Renick (Virginia Hale), Morris Hughes (1° turista americano), George Stewart (2° turista americano), Paul Burns (3° turista americano), Adele Ferrington (Signora Warren), Betty Bouton (Molly Warren), Charles Stevens (l'indiano), Bull Montana - **p.**: Douglas Fairbanks Pictures Corp.

*__THE TOLL GATE__ — **r.**: Lambert Hillyer - **s.** e **sc.**: Lambert Hillyer e William S. Hart - **f.**: Joseph H. August - **scg.**: Thomas Brierely - **mo.**: LeRoy Stone - **int.**: William S. Hart (Black Deering), Anna Q. Nilsson (Mary Brown), Joseph Singleton (Jordan), Jack Richardson (lo sceriffo), Richard Headrick (« Little Feller ») e il cavallo « Fritz » - **p.**: William S. Hart Co. per la Paramount-Artcraft.

THE TESTING BLOCK — **r.** e **sc.**: Lambert Hillyer - **s.**: William S. Hart - **f.**: Joseph H. August - **scg.**: J.C. Hoffner - **mo.**: LeRoy Stone - **int.**: William S. Hart (« Sierra » Bill), Eva Novak (Nellie Grey), Florence Carpenter (Rosita), Richard Headrick (Sonny), Ira McFadden (Slim), J. Gordon Russell, il cavallo « Fritz » - **p.**: William S. Hart Co. per la Paramount.

THE LAST OF THE MOHICANS (L'ultimo dei Mohicani) — **r.**: Maurice Tourneur e Clarence Brown - **s.**: dal romanzo di J. Fenimore Cooper - **sc.**: Robert Dillon - **f.**: Philip R. Dubois, Charles Van Enger - **int.**: Barbara Bedford (Cora Munro), Wallace Beery, Lillian Hall, Albert Roscoe, James Gordon, George Hackathorne, Nelson McDowell, Harry Lorraine, Theodore Lorch, Jack McDonald, Sydney Deane, Jack Trevor - **p.**: Associated Producers.

1922 *__SKY HIGH__ — **r., s.** e **sc.**: Lynn F. Reynolds - **f.**: Ben Kline - **didascalie**: James A. Starr - **int.**: Tom Mix (Tom Newbury), Eva Novak (Estelle Holloway), J. Farrell MacDonald (Frazer), Sid Jordan - **p.**: Fox Film Corp.

1923 *__THE COVERED WAGON (I pionieri)__ — **r.**: James Cruze - **s.**: dal racconto di Emerson Hough (pubblicato dal « Saturday Evening Post ») - **sc.**: Jack Cunningham - **f.**: Karl Brown - **int.**: J. Warren Kerrigan (Eric Banion), Lois Wilson (Molly Wingate), Ernest Torrence (Bill Jackson), Alan Hale (Sam Woodhull), Tully Marshall (Jesse Wingate), Charles Ogle, Ethel Wales, Guy Oliver, John Fox - **p.**: James Cruze per Jesse L. Lasky-Paramount.

*__TWO WAGONS - BOTH COVERED__ — **r.**: Robert Wagner [e Will Rogers?] - **s.** e **sc.**: Will Rogers - **int.**: Will Rogers (« Hadsome » Joe Jackson e Bill Bunian), Marie Mosquini (Molly Wingate) - **p.**: Hal E. Roach per la Pathé Exchange, Inc.

*__DEAD GAME__ — **r., s.** e **sc.**: Edward Sedgwick - **f.**: Virgil Miller - **scg.**: E.E. Sheeley - **mo.**: Ray Curtiss - **int.**: Edward « Hoot » Gibson (« Katy » Didd), Laura La Plante (Alice Mason), Harry Carter

(Hiram Jenks), Robert McKim (Prince Tetlow), William Welsh (Bill Harlu), William Steele (« San Antone »), Tony West - **p.:** Universal Pictures Corp.

1924 ***THE IRON HORSE (Il cavallo d'acciaio)** — **r.:** John Ford - **s.:** Charles Kenyon e John Russell - **sc.:** Charles Kenyon - **f.:** George Schneiderman - **int.:** George O'Brien (Dave Brandon), Madge Bellamy (Miriam Marsh), Charles Edward Bull (Abraham Lincoln), Cyril Chadwick (Jesson), Will Walling (Thomas Marsh), Francis Powers (Sergente Slattery), J. Farrell MacDonald (Caporale Casey), James Welch (soldato Mackaye), George Wagner (Buffalo Bill), Fred Kohler (Bauman), James Marcus (Giudice Haller), Gladys Hulette (Ruby) - **p.:** Fox Film Corp.

1925 **TUMBLEWEEDS (La lotta per la terra)** — **r.:** King Baggott - **s.:** da un racconto di Hal G. Evarts - **sc.:** C. Gardner Sullivan - **f.:** Joseph H. August - **int.:** William S. Hart (Don Carver), Barbara Bedford (Molly Lassiter), Lucien Littlefield (Kentucky Rose), J. Gordon Russell (Noll Lassiter), Richard R. Neil (Bill Freil), Jack Murphy (Burt Lassiter), Lillian Leighton (vedova Riley), George Marion (il vecchio marito), Gertrude Claire (la vecchia moglie), James Gordon (Joe Hinman), Turner Savage, Monte Collins, Fred Gamble, T.E. Duncan - **p.:** The William S. Hart Co. per la Astor.

CLASH OF THE WOLVES — **r.:** Noel Mason Smith - **sc.:** Charles A. Logue - **f.:** Alan Thompson e E.B. Dupar - **scg.:** Lewis Geib e Esdras Hartley - **mo.:** Clarence Kolster - **int.:** Charles Farrell (Dave Weston), June Marlowe (May Barstowe), Heinie Conklin (Alkali Bill), William Walling (Sam Barstowe), Pat Hartigan (Borax Horton) e i cani « Rin-Tin-Tin » (« Lobo ») e « Nanette » - **p.:** Warner Bros. Pictures, Inc.

THE PONY EXPRESS (Pony Express) — **r.:** James Cruze - **s.:** dal racconto di Henry James Forman e Walter Woods - **sc.:** Walter Woods - **int.:** Ricardo Cortez (Jack Weston), George Bancroft (Jack Slade), Ernest Torrence (« Ascension » Jones), Betty Compson (Molly), Wallace Beery (« Rhode Island Red »), Frank Lackteen (Charles Bent), Albert Hart (Senatore Glen), John Fox jr., William Turner, Vondell Darr - **p.:** James Cruze per la Famous Players Lasky Corp. - Paramount.

RIDERS OF THE PURPLE SAGE (Il segreto dell'abisso) — **r.:** Lynn F. Reynolds - **s.:** dal romanzo di Zane Grey - **sc.:** Edfrid Bingham - **f.:** Daniel Clark - **int.:** Tom Mix (Jim Carson), Warner Oland (Lew Walters), Beatrice Burnham (Milly Erne), Arthur Morrison (Frank Erne), Fred Kohler, Mabel Ballin, Harold Goodwin, Wilfred Lucas, Marion Nixon, Dawn O'Day, Anne Johnson - **p.:** Fox Film Corp.

1926 **THE VANISHING AMERICAN (Stirpe eroica)** — **r.:** George B. Seitz - **s.:** Lucien Hubbard, dal romanzo di Zane Grey - **sc.:** Ethel Doherty - **int.:** Richard Dix, Lois Wilson, Noah Beery, Malcom McGregor, Charles Stevens - **p.:** Famous Players Lasky Corp. (Paramount).

1927 **THE RED RAIDERS** — **superv.:** Harry J. Brown - **r.:** Albert S. Rogell - **s.:** Marion Jackson - **int.:** Ken Maynard (Ten. John Scott), Ann Drew (Jane Logan), J.P. McGowan (Cap. Ortwell), Paul Hurst (Serg. Murphy), Harry Shutan (Izzy Epstein), Ben Corbett (Caporale Clancey), Tom Bay (Earl Logan), Chief Yowlache (« Lone Wolf ») e il cavallo « Tarzan » - **p.:** First National Pictures, Inc.

***NEVADA (Nevada il tiratore)** — **r.:** John Waters - **s.:** da un rac-

conto di Zane Grey - **sc.**: John Stone e L.G. Rigby - **f.**: C. Edgar Schoenbaum - **mo.**: Louis D. Lighton - **didascalie**: Jack Conway - **int.**: Gary Cooper (« Nevada »), Thelma Todd (Hettie), William Powell (Clan Dillon), Phillip Strange (Ben Ide), Ernie S. Adams (Cash), Christian J. Frank (lo sceriffo di Winthrop), Ivan Christy (Cawthorne), Guy Oliver (lo sceriffo di Lineville) - **p.**: Paramount Famous Lasky Corp.

WINNERS OF THE WILDERNESS (La gloriosa avventura) — r.: W.S. Van Dyke - **sc.**: Josephine Chippo - **didascalie**: Marian Ainslee - **f.**: Clyde De Vinna - **scg.**: David Townsend - **c.**: Lucia Coulten - **mo.**: Conrad A. Nervig - **int.**: Tim McCoy (Col. O'Hara), Joan Crawford (Renée Contrecoeur), Edward Connelly (Gen. Contrecoeur), Roy D'Arcy (Cap. Dumas), Louise Lorraine (Mimi), Edward Hearn (George Washington), Tom O'Brien (Timothy), Will R. Walling (Gen. Braddock), Frank De Vaudreuil (Governatore), Lionel Belmore (altro Governatore), Chief Big Tree (Pontiac) - **p.**: Metro-Goldwyn-Mayer.

1928 ***BEGGARS OF LIFE — r.**: William A. Wellman - **s.**: da un racconto di Jim Tully e dal dramma, da esso tratto, di Maxwell Anderson - **sc.**: Benjamin Glazer - **f.**: Henry Gerrard - **int.**: Wallace Beery (Oklahoma Red), Louise Brooks (la ragazza), Richard Arlen (il giovane), Robert Perry (Arkansaw Snake), Roscoe Karns (Lame Happy), Edgar Washington (Black Mose), Jack Ipperly (Snake, il capo-banda), Gwinn « Big Boy » Williams - **p.**: Paramount Famous Lasky Corp.

(*a cura di* FAUSTO MONTESANTI)

Le fotografie che illustrano fuori testo il presente saggio provengono dalle seguenti fonti: Ufficio Stampa della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia (*The Crisis*; *On the Night Stage*); Fototeca del « Danske Film Museum » di Copenhagen (*Wild and Woolly*; *The Narrow Trail*; *The Pony Express*); Archivio privato di Janus Barfoed (*The Testing Block*; *Tumbleweeds*; *The Red Raiders*); Archivio fotografico Fausto Montesanti (*The Covered Wagon*; *The Iron Horse*); Fototeca della Cineteca Nazionale presso il C.S.C. (*The Great Train Robbery*; *Overland Red*). Le riproduzioni sono state effettuate presso il Laboratorio Fotografico della Cineteca Nazionale (a cura di Antonio Piazza), tranne quelle derivate da fotogrammi dei film *The Great Train Robbery* e *Overland Red*, stampate presso l'Istituto LUCE, nei cui laboratori sono stati anche ricavati i controtipi dalle copie dell'epoca dei due film.

Da Matsumoto a Tuzii

di CLAUDIO BERTIERI

Una breve introduzione è sufficiente a puntualizzare lo stato di questa manifestazione ostinatamente considerata « minore », nonostante il livello di molte opere in concorso ed il verificabile impegno di parecchi giovani autori. Abbiamo ripetuto al vento che l'esposizione deve essere ristrutturata dalle fondamenta, che non ha ragione d'essere se così apertamente abbandonata a se stessa, che il prestigio non lo si mantiene fidando soltanto sui buoni rapporti diplomatici e sulla benevolenza dei produttori. Non volendo considerare il « documentario » un'appendice della Mostra grande, ma una iniziativa autonoma particolarmente viva e stimolante per le difformi sperimentazioni che ogni anno propone, ribadiamo la necessità di una sua più organica collocazione del generale calendario dei festival cinematografici, con un supporto tecnico organizzativo e culturale aggiornato (e allineato, per quanto riguarda la concorrenza di mostre similari straniere) che favorisca l'informazione dell'opinione pubblica.

Allo stato attuale, il « documentario » — ed anche i « ragazzi » — sollecitano soltanto l'interesse di pochi specialisti, i quali non possono evidentemente contribuire ad una organica diffusione dell'incontro lagunare. Il pubblico, oggi, è indiscutibilmente interessato a questa materia e la sua attenta partecipazione dovrebbe essere il più attendibile banco di prova. La 28ª edizione è stata vissuta invece nell'abituale indifferenza, non sicuramente giustificata dalla ricchezza — anche provocatoria — di parecchi testi, i quali, nell'insieme, hanno avuto il confronto di un vaglio sereno e non occasionale. Qualche riconoscimento non lo condividiamo, ma l'opinabilità nella scelta è, comunque, un fattore differenziante da dover sempre considerare.

Gravi arbitrii non sono stati commessi. Si è piuttosto constatata una arrendevolezza per « la raffinata eleganza di stile », ma le nostre riserve le esporremo trattando singolarmente delle opere esposte.

FILM GEOGRAFICI, ETNOGRAFICI E DI FOLKLORE. Tra un tradizionale *Jamark Kudow* (t.l.: Fiera delle meraviglie) del polacco Jerzy Hoffman — non più di una corretta cineattualità sugli aspetti curiosi di un mercato di paese nel giorno del Santo patrono — e l'eccessivamente diluito *Villmarken Kaller* (t.l.: Il richiamo della foresta) del norvegese Albert W. Owens, non era imprevisto il premio di categoria all'irlandese *See You at the Pillar* di Peter Baylis.

La testimonianza di Owens sulla fauna nordica osservata nell'arco delle stagioni potrebbe sollecitare il raffronto con le ampie documentazioni delle troupes disneiane lanciate tra foreste e savane, deserti e distese ghiacciate, alla ricerca degli aspetti nascosti della vita animale, ma deve essere riconosciuto all'autore scandinavo il merito di non avere ceduto alla tentazione di « fare spettacolo » contraffacendo la realtà. Gli sono, però, venuti a mancare — pur tra brani verificati con paziente minuziosità e pagine abbastanza curiose — un taglio svelto ed un'agile struttura.

Baylis, al contrario, ha stretto il suo racconto entro i giusti termini di un réportage tenero e calzante assieme. Il suo stile, per indicare una matrice sufficientemente accosta, può rammentare quello dei documentari di Bert Haanstra. *See You at the Pillar* è, infatti, impregnato di un medesimo amore per la propria terra, le cose, i colori, gli uomini; i fatti, gli angoli più significativi e le abitudini dell'Irlanda e dei suoi figli irsuti. Citando Joyce e Shaw, scegliendone brani e sintetici giudizi, Baylis ha accompagnato le immagini — spesso splendide nell'impaginazione e nelle tonalità accese di Dublino — ad un testo nitido che la dizione di Anthony Quayle rende secco e vibrante. L'attaccamento ai muri ed ai simboli che testimoniano la storia delle città e la sua lotta per l'indipendenza è tipico degli autori irlandesi, ma laddove il sentimento o la passione potevano avviare il discorso verso una pur scusabile partigianeria il regista ha tagliato netto, chiamando in appoggio le pagine joyciane che più incisivamente esprimono e penetrano il senso di un popolo.

Fuori concorso, è stato presentato *Calanda* di Juan-Luis Buñuel. Registrando un barbarico rito pasquale celebrato ogni anno a Calanda, una cittadina della regione di Teruel ove Buñuel sr. è nato, l'esordien-

te regista, per la scansione dei tempi e la descrizione non pietosa, ha idealmente collegato il suo testo alla matrice paterna. Potrebbe citarsi il ricordo di *Los Hurdes*, e quindi delle sue immagini parimenti impregnate di miseria e di fanatismo religioso, ma non sarebbe generoso istituire un raffronto. La cronaca di *Calanda* si snoda ossessiva, dal mezzogiorno del venerdì santo, per una intera giornata. Ventiquattro ore ininterrotte di mazzuoli che percuotono le grancasse e di bacchette che battono i tamburi per rammentare agli uomini, in una massacrante gara di resistenza, il tremare della terra alla morte di Cristo. La « camera » pedina i partecipanti nel loro progressivo martirio: le mani si coprono di piaghe, le nocche si spaccano per lo sforzo, le cinghie degli strumenti segano le spalle. Ma la lotta col tempo non ammette abbandoni, né pietismo. Sfigurati dalla fatica e dal dolore, sostenuti dal bere e dall'incitamento dei compagni, i suonatori sfilano dinnanzi all'obiettivo stravolti da un rito che traduce il perdurare di uno spagnolesco, cruento misticismo.

FILM SPORTIVI E TURISTICI. « Per il brillante contrappunto di immagine e suono che rivela la personalità del regista » è stato riconosciuto *This Auckland* del neozelandese Hugh MacDonald. Sebbene non si intendano disconoscere le qualità artigianali di questo documentario illustrante la maggiore città della Nuova Zelanda (una piana informazione, pulitamente inserita negli schemi della produzione « ministeriale »), qualità ben più personali ha esposto lo jugoslavo *Sest Koraka* (t.l.: Sei passi) di Kreso Golic. « Sei passi » sono appunto quelli che Vera Nikolic deve guadagnare per battere il record europeo degli 800 piani. Il documentario, certo da inserire nella esigua pattuglia dei servizi sportivi di risalto, non resta però bloccato nella registrazione particolareggiata della preparazione della giovane campionessa. Articolato in maniera da cogliere gli aspetti più significativi e « privati » di una estenuante lotta col tempo — vissuta quotidianamente in sfibranti allenamenti —, *Sei passi*, cadenzato sulle immagini ripetute dei successivi tentativi, riesce gradatamente ad immettere lo spettatore nel clima della sfida ed a farlo partecipare, con lo scandire dei secondi, della solitaria competizione.

Vera — in base alle tabelle del suo istruttore — deve recuperare un secondo e due decimi. Un tempo irrisorio, ma, atleticamente, una frazione spossante. Golik, indagando la ragazza durante i lunghi *footings*, le pause, gli scatti allo spasimo, le prove con altri atleti che cercano di « tirarla » oltre il suo limite personale, ha tratteggiato

un ritratto a tutto tondo, sorretto da un commento jazz di notevole timbro e da un moderno taglio visuale. Un ottimo pezzo di cinema, dunque, ma pure un valido saggio di introspezione.

FILM SCIENTIFICI DI RICERCA E DI INFORMAZIONE. A parte i meritevoli racconti « industriali » di Andrea Frezza (*2000 minuti a Centuripe*) e di Franco Taviani (*Acciai speciali*), di cui già abbiamo scritto, una sola opera di rilievo: *Uklady slavy* (t.l.: Il rovescio della gloria) di Bohumil Sobotka. Il regista cecoslovacco, segnalato « per il linguaggio piacevolmente divulgativo », ha osservato il lavoro degli artisti con gli occhi del medico. Dimostrando come lo sforzo fisico di un attore, di una ballerina o di un cantante lirico non derivi solamente dall'impegno che essi pongono nel dare vita al proprio ruolo, ma sia anche condizionato dall'ambiente (la polvere del palcoscenico, la violenza dell'illuminazione, i rumori, eccetera), Sobotka ha, per così dire, alzato il velario su un problema ignorato o, comunque, poco conosciuto. Con l'ausilio di speciali apparecchiature scientifiche (i cui responsi si visualizzano in diagrammi e grafici sovrapposti, in sincronismo, alle immagini dei pazienti sotto controllo) e con il supporto d'una tecnica di ripresa appositamente studiata per evidenziare le analisi cliniche, il documentario riesce di elementare chiarezza anche per chi è digiuno di informazioni specifiche. Annientato il diaframma che — di regola — si stabilisce tra schermo e platea quando si accostano casi ed argomenti che esulano dalle conoscenze comuni, l'esposizione di Sobotka fila lineare e la sua comunicazione risulta affatto recepibile. Ma i meriti del regista non sono solamente quelli di aver corrisposto con sollecitudine alle esigenze di una rigorosa « volgarizzazione », che ha anche raggiunto una non comune brillantezza formale.

FILM CULTURALI ED EDUCATIVI. Le « cinque della sera » sono ormai divenute un luogo comune della narrativa cinematografica. Parecchi autori si sono provati a riportare sullo schermo l'opera di Federico Garcia Lorca cercando — con incastri artificiosi — di sopperire allo scarso contributo che gli archivi possono offrire a chi voglia ripercorrere per immagini la sua breve esistenza. Questa volta, nell'impresa si è cimentato Fulvio Tonti Rhendell, con la collaborazione di Carlo Ventimiglia, un esperto negli effetti speciali. Il materiale a disposizione era quello di alcuni disegni originali dello scrittore da alternare a riprese effettuate (a giudicare dalla grana della pellicola in

16 mm. e poi trasportate a 35 mm) nei luoghi della sua vita. Con i viraggi (dei paesaggi, soprattutto) e l'animazione, si è sperato che la testimonianza assumesse una suggestiva struttura, ma il risultato è quello di una scadente recita con diapositive ove i pochi schizzi di Lorca (ripetuti sino alla noia) guazzano « poeticamente » in una sorta di acquoso magma, qualcosa che ricorda gli elementari procedimenti utilizzati dalla tv per illustrare con disegni i viaggi nello spazio.

La rivoluzione, parole e immagini di Giovanni Angella si collega ai diversi capitoli che l'autore ha dedicato agli artisti dell'opposizione: dalla Kollwitz a Siqueros, da Tamayo a Beckman. Lavorando su una consistente raccolta di manifesti russi degli anni '10-'20, e collocando la partecipazione degli « illustratori » nel fervore di idee e di passione dei « dieci giorni che sconvolsero il mondo », Angella ha tentato una investigazione che non mettesse in risalto solamente l'ottimo livello di alcune opere grafiche e la loro « attualità » visuale, ma che scendesse più addentro a cogliere la fitta intramatura del dialogo che i Majakovskij vollero intessere non con una élite, ma con la massa rivoluzionaria.

Seppure il documentario non è tra i migliori di Angella (il lavoro di collage non fila liscio come altre volte, né il testo di Levi rileva — come dovrebbe — il materiale iconografico), tuttavia l'impegno dell'indagine convalida la disposizione del regista a trattare con misura e appropriato taglio critico il vasto settore dell'iconografia contemporanea.

Alla tradizione è invece legato *Bunraku* di Eiji Murayama e Seiichi Kizuka. Il « bunraku » è una delle forme più antiche di spettacolo in Giappone: il suo repertorio (interpretato da marionette animate da tre manipolatori) risale a parecchi secoli or sono e si incentra sui conflitti drammatici dell'epoca feudale. Si tratta di un'arte di lenta scansione dinamica, cui è chiesta una perfetta fusione tra l'abilità degli artigiani che intagliano le marionette, il mestiere esperto di chi le muove e, infine, la sensibilità del « Tu-Ya » (il narratore) e dei suonatori di « Shamisen ». Un spettacolo di Bunraku è dunque il risultato di una lunga meticolosissima preparazione che necessariamente collega i diversi collaboratori in un tuttuno al massimo controllato, ove l'appassionato pubblico deve appunto ricavare l'illusione della realtà dall'esatto incastro del narrativo, del movimento e del suono. I due registi, per raccontare la storia di questo teatro, hanno tracciato un profilo non epidermico dei suoi capitoli fondamentali: le lontane

origini testimoniate da una serie di stampe che ne verificano l'iniziale carattere contadino, il lavoro dei rari artigiani che tutt'oggi scolpiscono i fantocci con strumenti tradizionali, le minuziose prove dei manipolatori per giungere ad un perfetto sincronismo, l'arte paziente dei costumisti.

L'evoluzione dello spettacolo, determinata anche da sostanziali modifiche di struttura (in origine ogni marionetta era manipolata da un solo uomo e la musica « Joruri » venne introdotta in una fase più recente), è stata documentata da Murayama e Kizuka con tecnica elegante e con giudiziosa scelta di particolari. La riprova di un assoluto rispetto per la tradizione e, in un tempo, di una approfondita assunzione culturale, è offerta dalle riprese fuori del teatro che integrano con puntualità la rappresentazione registrata (splendidamente fotografata a colori dallo stesso Kizuka) mentre le annotazioni dietro le quinte vengono intercalate senza intaccare il prestigioso equilibrio della recita.

Per affermazione del suo autore, *Le madri*, di Toshio Matsumoto (regista già noto a Venezia per l'elegiaco ritratto di *Nishijin*, l'antichissimo quartiere dei tessitori di Tokyo) è un « poema cinematografico ». Suddiviso in quattro parti (girate in America, in Francia, nel Vietnam e nel Ghana), il mediometraggio è *improvvisato* sul leitmotive della madre che è « una sola », oltre le divisioni di razza, le difformi situazioni sociali e le differenti condizioni di vita: « La madre è un libro che solo il suo bambino può leggere... la madre è una finestra che solo il suo bambino sa aprire... la madre è il grano che solo il suo bambino sa raccogliere... la madre è una città che solo il figlio conosce... la madre è un enigma che solo il suo bambino sa risolvere... la madre è una lacrima che solo il suo fanciullo può asciugare... ». La madre, dice ancora Matsumoto, è un paese, una terra promessa « per il suo bambino e per tutti gli uomini ».

Ch'egli intenda, come onestamente dichiara, « scrivere poesie fatte d'immagini » tentando di travasare i suoi sentimenti non attraverso una traccia narrativa, ma visualizzandoli con simboli « spontanei », è chiaro sin dalle primissime inquadrature. Ma se *Nishijin*, raccontato con eguale stile, convalidava la volontà e la scelta di una scrittura autonoma, *Le madri*, cadendo spesso nell'arbitrario, si tiene assieme solo per il forzato iterante motivo letterario, il quale finisce con l'impreziosire oltre il dovuto le riprese senza però fondersi con esse. E nemmeno i diversi capitoli paiono collegati da un unico filo

« poetico », giacché l'episodio africano (pur se più convincente di quelli americano e francese, i quali rivelano le furberie di una macchinosa « immediatezza »), per il diverso taglio delle inquadrature e per la sua stessa struttura, rivela una sostanziale dissonanza.

Il clima intellettualistico subisce poi un improvviso scarto quando appare la donna vietnamita che stringe il corpo del suo bambino ucciso. La provocazione nasce dalla verità di una immagine colta in una strada, dalla realtà di una situazione che rifiuta le suggestioni figurali. Da un « fatto » (il brano è, probabilmente, desunto da anonimo materiale di repertorio) che ci riporta, senza vie traverse, alla condizione dell'uomo piegato su se stesso dal dolore e annientato da atrocità che non ha voluto.

Di Matsumoto, dunque, si apprezza certa libertà di invenzione, che « giunge ad una raffinata eleganza di stile », come è detto nella motivazione del massimo premio assegnatogli, ma non si condivide certa preziosità formale. Una preziosità che può anche colpire ad una prima lettura, ma che alla distanza si rivela complice di fumosi arabeschi.

Per *Firenze, novembre 1966* di Mario Carbone, premiato « per la sobrietà e la sincerità lontane da ogni retorica con cui è offerto alle generazioni future un documento sull'alluvione fiorentina, sugli sforzi per arginarne i danni e sui problemi da essa posti per l'avvenire », rimandiamo a quanto è già stato scritto su queste colonne.

FILM DI VITA CONTEMPORANEA E DI DOCUMENTAZIONE SOCIALE. Anzitutto, alcuni testi statunitensi parimenti decisi nella riprovazione delle discriminazioni razziali e nell'opposizione alla « escalation »: *Sighet* di Harold Becker, *The Game* di Roberta Hodes, *Dodge City* di Jeff Dell, *The Weapons of Gordon Parks* di Warren Forma e *I Miss You So* di Gino Ardito.

A Sighet, una cittadina della Transilvania, prima della guerra, fioriva una comunità ebraica di diecimila persone. Un angolo tranquillo, ai confini dell'Europa orientale, spazzato poi dalle persecuzioni e dai « trasporti ». Degli ebrei, è rimasto solo il ricordo, affidato ad una targa stradale intitolata ai deportati. Le sinagoghe sono oggi deserte ed un vecchio s'aggira tra tombe dimenticate. Becker immagina che uno dei sopravvissuti torni a Sighet e riveda il paese come lo ha lasciato la bestialità nazista. L'azione parte da una piazza di

Il Leone di Buñuel

Belle de jour (Bella di giorno), dal mediocre romanzo di Joseph Kessel, ha fruttato a Luis Buñuel il « Leone d'oro » veneziano, riconoscimento ad una carriera artistica. (*Pierre Clementi, Catherine Deneuve*).

Da *O salto* (t.l.: Il salto) del francese Christian De Chalonge, premio OCIC (Office Catholique International du Cinéma) a Venezia. (*Marco Pico*).

Da *Pâtres du desordre* del greco Nico Papatakis.

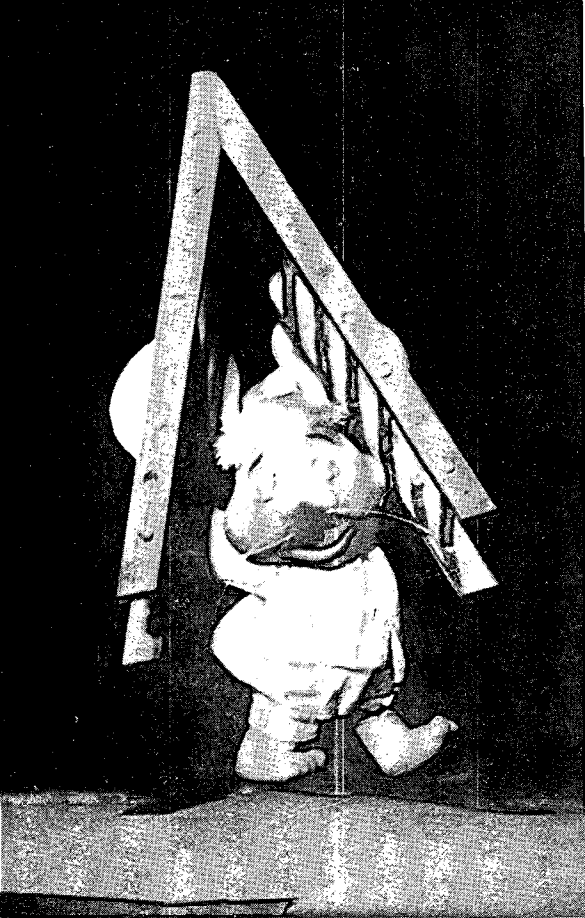
Da *Mahlzeiten* del tedesco Edgar Reitz, premio « opera prima » a Venezia. (*Heidi Stroh*).

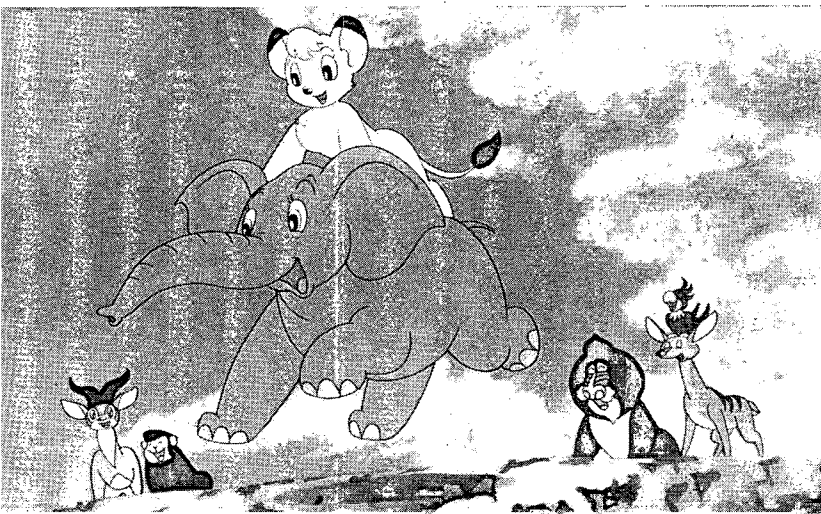
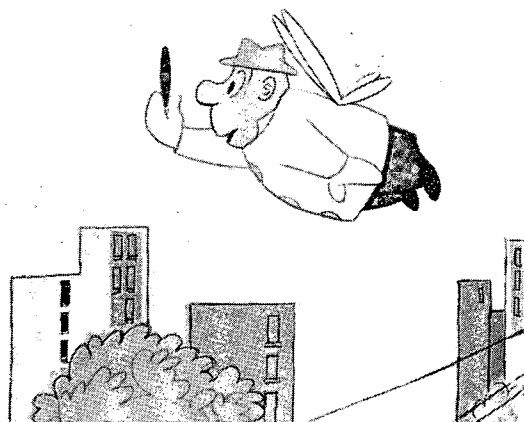
Da *Edipo re*, trasposizione cinematografica della tragedia sofoclea di Pier Paolo Pasolini, premiato a Venezia (« ex-aequo ») dal CIDALC (Comitato internazionale per la diffusione delle arti e delle lettere attraverso il cinema). (*Franco Citti*).

(*Sopra*): Da *Our Mother's House* (Tutte le sere alle nove), prodotto e diretto dall'inglese Jack Clayton. (*A fianco*): Da *Il padre di famiglia* di Nanni Loy. (*Nino Manfredi, Leslie Caron*). (*Sotto, a sin.*): Da *Sovversivi* di Paolo e Vittorio Taviani. (*Giulio Brogi, Fabienne Fabre*). (*Sotto, a destra*): Da *Lo straniero* di Luchino Visconti. (*Anna Karina, Marcello Mastroianni*).

Da *La chinoise* (La cinese) di Jean-Luc Godard. (*Anne Wiazemsky, Jean-Pierre Léaud*).

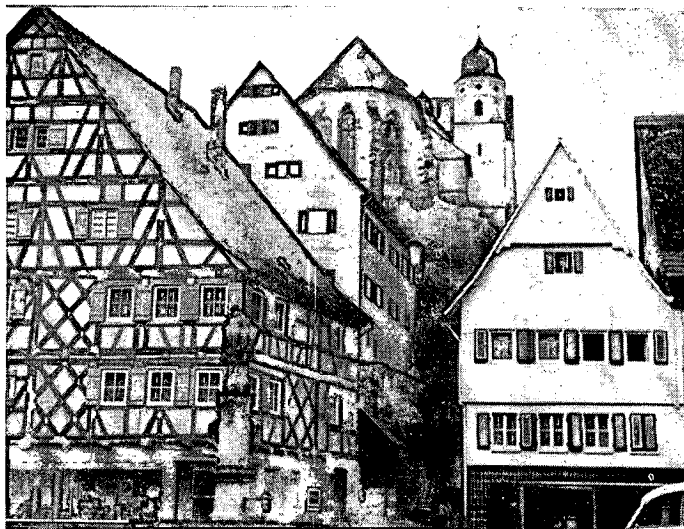
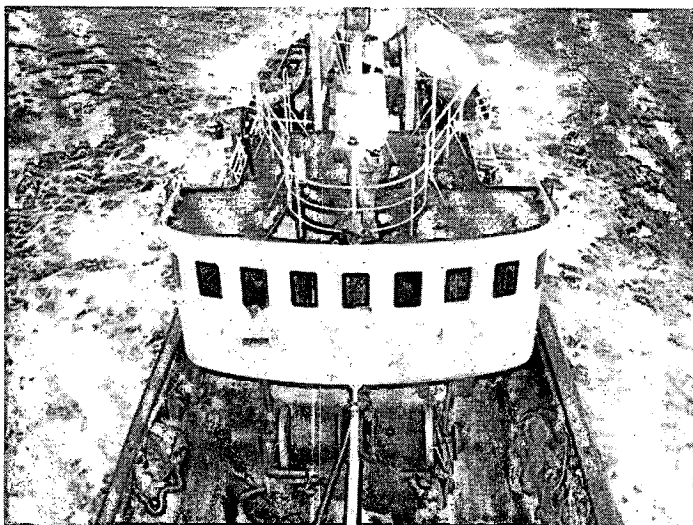
Da *La Cina è vicina* di Marco Bellocchio. (*Glauco Mauri, Elda Tattoli*).

Da *Noč nevěsty* (t.l.: La notte della monaca) del cecoslovacco Karel Kachyňa. (*Jana Breichovà*).

Topo Gigio e Ichikawa

(*Sopra*): Da *Topo Gigio - La guerra del missile*, film del giapponese Kon Ichikawa (presentato a Venezia) basato sul personaggio creato dall'italiana Maria Perego. (*A fianco*): Da *Father Dear Father*, un « cartoon » degli inglesi John Halas e Joyce Batchelor dai noti « comics » (« fumetti ») di Crockett Johnson, premio « Leone di San Marco » a Venezia per il telefilm per ragazzi. (*Sotto*): Da *L'imperatore della giungla* (t.l.) del giapponese Osamu Tezuka, premio « Leone di San Marco » a Venezia per il miglior film per l'infanzia.

„ *Amen* „

Da *Amen* dell'italiano Carlo Tuzii, singolare film a colori sulla protesta dei giovani nella Londra di oggi, premio « Leone di San Marco » a Venezia per il teledocumentario. (*Vanessa Redgrave*).

L'inchiesta filmata

Da *Banditi in Barbagia* di Giuseppe Ferrara, « Medusa d'argento » alla rassegna di Este sull'inchiesta filmata.

Da *Operazione Alsos* di Leandro Castellani.

Da *Diario di bordo* di Ansano Giannarelli e Piero Nelli.

New York, soffocata dai grattacieli, ove il commentatore registra il testo che dovrà accompagnarsi alle immagini di uno sconvolgente itinerario della memoria. Le parole cadono taglienti su un'architettura deserta: alle case, alle piazze, ai vicoli, agli androni tocca di citare orrori non dimenticati. Il colloquio è rabbrividente (anche per il ritmo delle immagini). Non un rigo di compiacimento nella forma o di commiserazione nel testo: solo la realtà cancellata da un « diktat » assurdo.

Dal genocidio all'apartheid. Mia madre, ha scritto Gordon Parks, mi ha liberato dalla maledizione del complesso d'inferiorità molti anni prima di morire non permettendomi di rifugiarmi sotto la scusa che ero nato negro. Quando penso ai miei sedici anni passati come servitore di pullman, di portinaio in un dormitorio, di suonatore di pianoforte in un locale allegro, so quello che voglio per i miei figli e per i figli dei miei figli. Mi auguro solamente che le armi che sceglieranno siano temprate dall'amore e non dall'odio. Lavorando sugli scritti di Parks e sulle molte fotografie ch'egli ha impressionato in tanti anni come reporter, Warren Forma ha ripercorso la vita dello scrittore negro, dall'infanzia alla maturità, mettendo in risalto le « armi » ch'egli ha accanitamente proposto ai compagni per giungere ad una effettiva integrazione. Il documentario, girato in 16 mm e non certo favorito da qualità tecniche di pregio, ha comunque una sua forza: la convinzione con cui — attraverso la figura di Parks — si intende indicare la via kennediana della coesistenza. Forma ribadisce così la linea ferma e risentita degli intellettuali americani, quella stessa che traspare dagli apologhi di Ardito, della Hodes e di Dell.

Con lo scarto di una protesta più o meno gridata, i tre autori non mistificano le loro paure per la bomba, per la violenza, per la provocatorietà della tecnologia bellica, in nome della sopravvivenza. In *The Game* la Hodes, riducendo un testo teatrale di George Houston Bass, richiama in qualche modo ambienti e situazioni sfruttati anche dal cinema « spettacolare » indipendente: gli slums, le lotte tra le bande giovanili, l'isolamento dei ragazzi negri o portoricani. Sarebbe ovvio citare anche *West Side Story* (chiamato in causa da una analoga sequenza di ballo sui tetti), se fosse possibile ricordarlo depurato delle sue ambizioni commerciali e dei cedimenti rugiadosi. Il « gioco » del titolo, è quello di un gruppo di ragazzi che escludono — talvolta con la brutalità — dal loro clan un nuovo arrivato. L'intruso diventa la loro vittima e, sconfitto, viene lasciato « morto » sul campo di gio-

chi. Quando riappare, i « vincitori » sono sconvolti e nuovamente tentano di eliminarlo. Il giovane cerca inutilmente di inserirsi in una ridotta comunità che di continuo gli sfugge e lo isola. Una lotta sfiancante, la sua, stravolta da un razzismo congenito, che non indugia neppure dinnanzi alla eliminazione.

La metafora cita senza appello la realtà sociale di una comunità percorsa senza tregua da furiosi sussulti: i disordini negri o bianchi che trasformano interi quartieri in campi di battaglia, aprono nuove ferite, accendono nuove rivalità.

Joseph Dell, in *Dodge City*, contrappunta i giochi di due bimbette, una bianca ed una negra, con i flashes di un passato recente: guerra, distruzioni, eserciti, rabbia razziale. La sua denuncia è perentoria, senza confini o barriere di sorta, al pari della meditazione di Leandro Castellani (*Ogni morte di uomo*) visualizzata attraverso un fitto collage di immagini che appartengono alla cronaca d'ogni giorno o ad avvenimenti di spicco. Lo stile di Castellani (anche se in questo caso risente in misura soffocante della scelta letteraria: Masters e Prevert) è al solito personale. Nonostante l'arrendevole compiacenza verso alcuni effetti grafico visuali (certi viraggi, certi passaggi dal colore al bianco-nero oppure taluni non immediati richiami insinuano un formalismo in contraddizione con l'assunto del film), l'opera rivela nella sostanza la sua necessità. Castellani investiga la condizione dell'uomo contemporaneo che dolore, furore, militarismo, terrore stringono dappresso, spingendolo ad un condizionamento tragico. Non v'è spazio per il raccoglimento, per la speranza. « Cinque sigarette, una minestra, due figli, una partita di pallone », questa la realtà di una folla ogni giorno più solitaria, che si ritrova unita solo per scaricare l'angoscia in uno stadio o che si accalca senza più vedersi nelle strade di una qualsiasi città.

Immagini del dolore confessato che l'autore contrappone ai silenzi di un individualismo sempre più accentuato e alla citazione provocatoria di istinti non contenuti, ormai esplosi a regola di vita. Estraneo ad ogni moralismo, Castellani commenta la società, la ritrae quale essa è, la denuncia nelle sue affermazioni: « ogni morte d'uomo mi diminuisce », ma gli uomini sono ormai bloccati in un assurdo egoismo.

Radiografia della miseria di Pietro Nelli, *Reportage* di Enzo Muzii e *Zakliata dolina* (t.l.: La valle maledetta) di Stefan Kamenicky

testimoniano lo stato di assoluta indigenza di zone ove si vive e si muore in una latitudine subumana. Palma di Montechiaro (Nelli) o la regione di Ulic-Ublan (all'estremo est della Cecoslovacchia) sono state saltate dal progresso. Le condizioni di vita e di lavoro sono la responsabilità di chi, da sempre, ha voluto ignorare l'esistenza di comunità che campano tra fetidi scoli e il precario riparo di abitazioni male addossate l'una sull'altra. L'assoluta povertà ha portato la gente all'apatia, ad una sopportazione stravolta, che solo alcuni tentano di rompere emigrando. Paesi, dunque, popolati di vecchi, di donne e bambini; dimore abbandonate dalla speranza, che la « camera » visita con discrezione anche se con inequivocabili intenzioni.

Nelli e Kamenicky non parlano, guardano. I loro referti sconvolgono anche chi vorrebbe — in qualche modo — trovare una giustificazione, un qualche appiglio per trascurare il documento obiettivo di una realtà avvilente.

FILM SULL'ARTE. A parte il tradizionale *Turner* di David Thompson ed il preciso *Mario Gruber* di Ruben Biafora (che giustificherebbe un discorso a sé per sottolineare l'appassionata e coerente fatica del pittore santista nel contestare da anni la realtà sociale brasiliana), restano in prima linea *Mobiles* di Carlos Villardebo, *Le régard Picasso* di Nelly Kaplan, *Il linguaggio di Francesco Borromini* di Stefano Ronconi e Paolo Portoghesi e *Giacometti* di Michael Gill.

Il testo su Borromini architetto, esemplare per rigore d'indagine e per chiarezza d'esposizione, può essere assunto quale validissimo esempio di sussidio integrativo per lo studio di un artista. Alcune meditate sequenze a cogliere il senso più autentico e novatore della produzione borrominiana affermano, oltre che il rigido impegno degli autori a tenersi fuori della divulgazione spicciola e dai frequenti vezzi di ripresa, la funzionale utilizzazione dello strumento cinematografico a verificare intuizioni spaziali che un osservatore ben difficilmente potrebbe isolare dal contesto architettonico o staccare dal panorama che avvolge l'opera esaminata.

Il documentario della Kaplan (premio speciale della Giuria), al contrario, suscita non lievi perplessità. Che la recente e quasi definitiva esposizione parigina a celebrare gli ottantacinque anni del maestro di Malaga abbia incoraggiato le intenzioni del « servizio » è oltre modo evidente. Dal periodo « blu » alle più recenti sperimentazioni, attraverso le tappe di fondamentali momenti stimolati da fervide avventure artistiche: l'arte primitiva africana, il cubismo, il « neo ro-

manticismo ». Dagli iniziali incontri con Baroja, d'Ors, Nonell e Casagamas alle soste parigine di Picasso con Jacob, Jarry, Duhamel, Apollinaire e gli Stein; dai contatti con Matisse e quelli con Braque e Derain; dalla conoscenza di Eluard e Bréton alla collaborazione con Julio Gonzales, sino alla stretta amicizia con Sartre e Giacometti. Una materia vastissima, sempre accesa di passionalità e di furore creativo, di straordinaria immaginazione e partecipazione ai drammi dell'uomo, sempre personale e prestigiosa. Un'arte, quella di Picasso, sostanzialmente plasmata con inediti strumenti formali e poetici, che avendo frantumato regole e schemi per affermarsi nella propria assoluta libertà può solo essere descritta e spiegata dal metodo ordinato di una antologia sistematica.

Radunando in blocchi monografici (ogni volta introdotti da pensieri, frasi, testimonianze dell'artista o dei suoi amici più cari) l'opera di Picasso, la Kaplan ha tentato di esporre il molto materiale secondo una personale ripartizione che, alla resa dei conti, si dimostra quanto mai arbitraria, oltreché contestabile sul piano delle scelte. Venuto a mancare un rigido ordine cronologico (od un qualche altro filo essenziale a legare la parabola picassiana), le opere si affollano e si sovrappongono in una sorta di *defilé* che può solo appagare chi ami sfogliare le tavole di Skira. Per chi attribuisca limiti culturali all'arte a dispense, anche imbattendosi in pagine di attenta individuazione critica, *Le régard Picasso* denuncia in complesso un accosto abbastanza generico. Un documentario, insomma, « realizzato con gusto e intelligenza » (come sostiene la motivazione), ma privo dei requisiti necessari — ed anche degli strumenti — per rendere globale consapevolezza della rivoluzione picassiana.

Mobiles (sull'opera di Alexander Calder) e *Giacometti* s'incentrano, invece, sulla viva presenza degli artisti. Mentre l'obiettivo indaga i loro laboratori, i due scultori parlano delle loro creazioni, ne raccontano o ne fanno intuire la progressione, i passaggi, i momenti cruciali. La materia si piega sotto le loro mani, prende forma, s'incarica di tradurre emozioni e sentimenti. Meno sofisticato di Villardebo, Gill analizza Giacometti con lunghi primi piani, ne scruta ogni gesto, ogni perplessità, lo sbattere delle palpebre e la sigaretta che gli si consuma tra le dita. Questo raccontare lento, minuzioso, quasi a voler schermare l'artista dalla provocazione di quanto lo circonda, può, a tutta prima, provocare una qualche insofferenza nello spettatore. I

meriti veri del servizio si rilevano solo quando l'investigazione è giunta al punto di sutura: il ritratto di Giacometti si stacca allora netto e quella sorta di pigra spirale che la « camera » ha disegnato attorno all'artista trova valida giustificazione.

Per « raccontare » Calder ed i suoi *mobiles*, Villardebo segue tutt'altra strada: quella della suggestione figurale in cui immerge l'artista e le sue surreali giostre di metallo. Il rischio della compiacenza visuale (colori e immagini sfumati ed impaginati con l'eleganza di una patinata di Avedon) è dietro l'angolo, ma ciò non nega che il profilo dello scultore statunitense risulti vivo ed intersecato da diversi piani narrativi. I distesi momenti familiari (sottolineati dal borbottante senile francese di Calder che scherza con i nipotini ed i cani), le fasi creative, le pause di studio, i contatti con la natura s'intrecciano in una narrazione minutamente composta e reinventata così da caricare gli « oggetti » calderiani di nuovi contrasti tonali, di inediti suggerimenti ambientali, di una verità stimolante proprio perché arbitrariamente proposta.

CORTOMETRAGGI SPERIMENTALI E DI ANIMAZIONE. Se il settore dell'animazione si è oggi autorevolmente imposto per gli stimoli di chi si prova in sperimentazioni oltre le rive tradizionali, non manca, tuttavia, qualcuno che rimastica esperienze altrui nel tentativo di aggiornarle. È il caso del giapponese Osamu Tezuka, il quale, con *Quadri di una esposizione*, ha riproposto il disneiano *Fantasia* in dimensioni più ridotte.

Della traduzione in immagini di un preesistente « racconto » sinfonico a lungo si è discusso e se ne sono verificati i quasi inevitabili involgarimenti. *Fantasia* costituì, senza dubbio, un *exploit* singolare, una curiosità tecnico-spettacolare, ma i suoi meriti risultarono sostanzialmente modesti, eccezion fatta per quei brani (*L'apprendista stregone* da Dukas, in primo luogo) in cui il « mago » seppe dare vita ad una invenzione autonoma, personale, senza prefiggersi l'agghindata ma egualmente banale illustrazione. Tezuka, partendo dai dieci pezzi pianistici di Mussorgsky, nella orchestrazione di Maurice Ravel, si è provato ad ammodernarne i temi narrativi introducendovi alcuni degli « eroi » contemporanei. Le note del « ballet des poussins dans leurs coques » commentano così la storia di un beatnik, quelle di « Limoges - Le Marché » sottolineano l'ascesa di una vedette televisiva, quelle di « La cabane sur des pattes de poule » introducono il tema della guerra e dei suoi professionisti. Il boxeur, il grande capitalista, il chi-

rurgo alla moda, il pittore « in », sono altri personaggi d'oggi che hanno ruolo di protagonisti.

Sebbene il giudizio globale non porti il « cartoon » di Tezuka oltre la minima sufficienza, è nondimeno onesto stabilire una sostanziale demarcazione tra le intenzioni ed i risultati di questo mediometraggio a colori e in scope. A proposito delle prime, senza dubbio provocatorie e negate al conformismo, si debbono obiettivamente porre in rilievo la godibile dissacrazione di alcuni miti della società consumistica e la convinzione antieroica rafforzata da pungenti sottolineature satiriche il « pezzo » più valido sotto il profilo della contestazione è sicuramente quello della guerra, il quale rammenta dappresso un altrettanto violento pamphlet « animato » di John Hubley, *The Hat*. I secondi, al contrario, suggeriscono ampie riserve, soprattutto per la scarsa personalità del disegnatore (Nobuo Onuki), il quale mescola, non senza artigianale disinvoltura, citazioni d'ogni tipo: da Disney a Grimault, dal gruppa UPA alla scuola di Zagabria.

Alla spettacolarità di Tezuka s'oppone il misoginismo di Yoji Kuri, un autore ogni giorno di più serrato entro il proprio universo concentrazionistico. Il suo brevissimo testo più recente, *La stanza*, sebbene non aggiunga granché al giudizio che di lui si è dato, all'esplosività di una immaginazione bloccata in un assoluto rigore stilistico, tuttavia riesce ancora una volta a rinnovare i tipici motivi « neri » attraverso una sintesi espressiva che staglia la personalissima vena del suo humour. La « stanza » di Kuri è sì un piccolo mondo quotidiano, conosciuto e quasi privo di sorprese, ma le sue pareti possono improvvisamente allargarsi sul mondo intero, inglobarlo ed interpretarlo con immagini fantastiche e crudeli. La violenza di alcuni segni, l'aggressività di certe metafore che appena si lasciano cogliere, l'iterazione di talune iconi (per altro costanti nell'opera grafica di Kuri, a tradurre la sua visione della società) sono i balenanti emblemi di una meditazione che pare sfiorare i temi dell'oggi, ma che in realtà li smuove nel profondo proprio per quella misura magistrale con cui l'artista riesce a scarnificarli d'ogni sovrastruttura emozionale.

Anche *Anabelin San* (t.l.: Il sogno di Annabella) dello jugoslavo Dejan Djurkovic, tra le pieghe di un racconto assurdo ed apparentemente innocuo (quello di un vecchio pastore che scende, con il suo gregge, nel centro di Belgrado), scopre puntuali intenzioni critiche. Il suo tono è però scanzonato e la satira della società socialista è scan-

dita da timbri pungenti. Molto probabilmente, l'obiettivo di Djurkovic era limitato ai confini nazionali e la sua ironia surreale doveva colpire solamente determinati schemi ideologici, ma la estrosa contrapposizione del mondo contadino a quello della città e la divertita critica delle istituzioni — e di chi le rappresenta — assegnano al cortometraggio un significato che travalica ristrette accezioni per mutarsi in un efficace richiamo valido per tutti, il quale, nel contempo, ribadisce le intenzioni di indipendenza e la spregiudicatezza della scuola documentaristica jugoslava.

Mentre *Et Cetera*, di Jan Svankmajer, conferma la perfezione tecnica acquisita dai realizzatori céchi e la continua addizione di nuovi artisti i quali si esprimono con aggiornata essenzialità di tratto e di colore (il breve *cartoon*, che combina diversi tipi di animazione, è un solo personaggio al massimo stilizzato), *Terun* di Gonzo e Manfredi testimonia la « crescita » di due giovani, i quali, al di fuori d'ogni influenza stilistica tradizionale, hanno scelto il disegno animato per sviluppare temi drammatici e sociali. Dopo la mafia [*Un pezzo da 90*, premiato a Este], il dramma della migrazione interna con lo stentato inserimento di un « terrone » nella megalopoli lombarda. La scoperta di Milano (vista dal protagonista attraverso i finestrini di un tram che rappresenta il primo impatto dell'uomo del sud contro la realtà industriale del nord) e la descrizione del cortile soffocato di un tipico agglomerato popolare (un'atmosfera che ricorda la migliore sequenza di *Napoletani a Milano* di Eduardo) sono di certo tra le pagine più convincenti e amare del racconto. Con altri brani esse verificano che la scelta stilistica di Gonzo e Manfredi non è affatto occasionale e che la loro cultura visuale è intenzionalmente ancorata a quei caposaldi « realistici » (Guttuso piuttosto che Migneco o Caruso) che — da tempo — hanno investigato il meridione con pietosa provocatoria fermezza.

CORTOMETRAGGI NARRATIVI. Tre testi indiscutibilmente di rilievo (di Reichenbach, di Kovacev, di Krysztof Niewiadomski-Zanussi) e due di impostazione non banale (oltreché di sicuro mestiere sono il succo di una sezione particolarmente affollata. *Kino* (Cinema) di Marian Marzynski è uno svelto reportage girato a Varsavia mentre Anatole Litvak realizzava *La notte dei generali*. Il centro dell'azione è, naturalmente, il « set », con la sua folla di tecnici operai e divi, ma

l'osservazione si allontana di frequente dalla scena in « cantiere » per passare ai volti ed agli atteggiamenti dei non addetti ai lavori. Gente capitata lì per caso oppure comparse attive dell'azione, semplici curiosi o cittadini che cercano di dare consigli, giovani sorpresi dalla realistica finzione, vecchi che tornano ad un passato angoscioso: nei gesti di questa umanità l'obiettivo di Marzynski cerca di individuare sentimenti ed emozioni, passato e presente, memorie ridestate e immagini di effimera cronaca. Un servizio, quindi, non futile, né soltanto d'effetto (il cinema nel cinema), ma una inchiesta indiretta sufficientemente approfondita, ed insolita.

Il giudice di Luigi Bazzoni s'inserisce coerentemente nella filmografia del giovane regista. Ne riprende i temi fondamentali (quello, soprattutto, della responsabilità e, quindi, della conoscenza) per tuffarli in un clima figurale allucinante, ove il bianco-nero — con i suoi impasti sfumati — ha ruolo determinante. È la storia di un evaso che ricerca il « giudice » che ha respinto la sua domanda di grazia. Braccato in un paesaggio brumoso, impregnato di fumi e umidore, tra stagni e paludi, il giovane cerca chi lo ha condannato. Mentre la giustizia sta per raggiungerlo, l'uomo ha brevi istanti di riposo: soste impostate di ansia e di ricordi, di terrore e di interrogativi. Non vuole vendicarsi, ma comprendere il perché, sapere e vedere. Oscillante tra Butor e Kafka, il racconto si svolge serrato con una sua corposa stravolta determinazione: il dramma dell'uomo lievita a misura che l'azione svela la vanità della ricerca ed il tormentato costante tornare alla partenza. Una spirale di nebbia che stringe il fuggiasco nel suo itinerario senza ragione.

Da uno a otto (Ot edno do osem) di Kristo Kovacev — giustamente trasferito e premiato nella categoria film scientifici di informazione — testimonia i risultati ottenuti, per mezzo dell'ipnosi, con un nuovo metodo di cura dell'alcoolismo. Il documentario, estraneo ad immagini scioccanti e oltre modo misurato anche nella registrazione delle fasi più drammatiche del trattamento, riferisce in forma estremamente piana e nel contempo tesa i diversi momenti della terapia. La « camera » s'aggira tra pazienti e infermieri, medici e assistenti a cogliere frammenti di verità e sofferenza, solitudine e distacco. Un servizio esemplare, caratterizzato da una insolita chiarezza « divulgativa » e da una probità visiva che ne afferma i civili propositi.

El Cordobes di François Reichenbach rende omaggio all'uomo di punta dell'odierna tauromachia con un ritratto di mediometraggio in buona misura svincolato dagli schemi che per tradizione collegano il cinema all'arena, ai suoi iterati cerimoniali, al rabbrividente rito della morte nel pomeriggio. In bianco e nero e a colori, dall'alto degli spalti e dappresso all'uomo solo, utilizzando ogni trucco nella ripresa, facendo rivivere personaggi mitici o pedinando gli umili protagonisti di una lotta antica, il cinema ed i suoi autori hanno impressionato un vastissimo materiale che minuziosi osservatori hanno poi ripartito nei loro puntigliosi schedari.

Se Rosi ha voluto dedicare il suo « momento della verità » ad un affamato contadino passato alla fortuna de *la plaza*, Reichenbach ha puntato invece l'obiettivo sul divo arrivato. Un dio giovane, simpatico, che maneggia la lama come i contratti favolosi, tiene in mano migliaia di aficionados e li travolge con le sue repentine decisioni. Un personaggio del nostro tempo, preso tra impegni mondani e feste di paese, bruciato comunque dalla fretta di accumulare denaro, che è l'ultimo ricordo di un'infanzia misera. Un mito che si trasferisce con l'aereo personale, assieme ad una corte di segretari e di scudieri apparentemente intercambiabili. Un intreccio di vecchio e nuovo, di giornate semplici e di insperata ricchezza, fra un'ala di applausi e di invidia. Ma, al fondo, una grande solitudine, neppure nascosta dai larghi sorrisi del Cordobes quando brinda col parroco del suo paese natale in un'atmosfera distesa e popolare.

Di lui, del mondo che gli ruota attorno e degli attimi ogni volta decisivi per la sua carriera, Reichenbach ha dato una testimonianza esauriente. Un profila a larghe volute che, rifiutando il commento parlato e limitando quello sonoro all'indispensabile (comunque, abolendo suoni e rumori stereotipati), è riuscito a raccontare il personaggio secondo una molteplicità di piani, i quali, gradatamente, si innestano l'uno nell'altro per giungere ad una sorta di figura conica che annoda i diversi temi nello spazio di un contatto decisivo: El Cordobes solo contro il toro, in un silenzio innaturale. Quasi un balletto surreale dai tempi frantumati.

Infine, *Smierc Prowincjala* (t.l.: Morte di un Padre Provinciale) del polacco Krysztof Niewiadomski-Zanussi. Tesi di laurea di un allievo della scuola di Lodz, il mediometraggio rivela un autore singo-

larmente maturo, dotato di una spiccata personalità e di uno stile che pur citando il caratteristico clima del cinema polacco tuttavia se ne distacca in maniera abbastanza autonoma. La novella racconta di uno studente, restauratore d'opere d'arte, che, lavorando in un monastero, è affascinato dalla figura di un enigmatico padre provinciale. Il vecchio non ha praticamente contatti con il giovane, e questi, intrigato dalla sua personalità e dai suoi modi chiusi, lo osserva di nascosto. Lo pedina, lo analizza, lo mette lentamente a fuoco attraverso minuti particolari.

Una fotografia trovata per caso, le righe di un diario abbandonato, sono le uniche testimonianze che consentono al protagonista di « ricostruire » la vita del suo silenzioso interlocutore. La lenta fine del prete (le forze stanno ormai abbandonandolo e una grave infermità lo costringe ad un vero calvario), lo stimola ad una osservazione ancora più attenta. Lo strano rapporto si ripercuote sul giovane e, quasi insensibilmente, ne modifica l'atteggiamento. Dalla spreoccupata curiosità dell'inizio, egli giunge ad una sorta di ammirazione, comunque di rispetto e di insorgente affetto.

La sensibilità con cui l'esordiente regista ha espresso questo sottile legame e la misura con cui ha descritto il quieto ambiente ove i due uomini si scrutano a vicenda sempre rinunciando ad un colloquio diretto, manifestano un talento indiscutibilmente promettente ed una scrittura alquanto personale. Ma i meriti di Niewiadomski-Zanussi sono anche quelli di un sorvegliato linguaggio figurativo che sa trarre dal bianco-nero notevoli suggestioni, senza per questo baloccarsi in calligrafismi di impaginazione.

•

TELEDOCUMENTARI. Premiato « per l'intensa partecipazione di un autore straniero ai problemi umani e civili della Sicilia », *Mafia No!*, dell'inglese John Irvin, ha registrato la lenta marcia di protesta — lungo i 110 chilometri che separano Partanna da Palermo — compiuta da Danilo Dolci per denunciare all'opinione pubblica la violenza e la corruzione che ancora dominano la regione isolana. Il reporter britannico, nell'intenzione di sviluppare il suo discorso oltre la pacifica manifestazione (sempre, comunque, tenuta sotto la « camera » a coglierne gli aspetti antidemagogici), ha allargato l'investigazione alla gente e agli ambienti che dovranno essere gli elementi propulsori di un vasto radicale movimento di opposizione. Il taglio

incisivo, la costante verifica dei fatti, l'umanità degli incontri, la semplicità dei colloqui e la schiettezza delle interviste (ed anche il sorvegliato uso del colore) assegnano all'inchiesta una collocazione di risalto. Irvin ha detto quanto gli premeva con chiarezza e umiltà. Il suo sollecito invito a smuovere una situazione immutata da generazioni di sudditanze feudali non suona perciò retorico, né paternalistico.

Pure a colori il televisivo *Amen* di Carlo Tuzii. Il film, della durata di circa un'ora, si propone di diagnosticare senza falsi pudori l'atteggiamento delle giovani generazioni di fronte ai drammatici interrogativi d'oggi. Girato interamente a Londra con la collaborazione di alcuni personaggi della vita artistica britannica (Peter Brook, Vanessa Redgrave, Peter Whitehead), il testo di Tuzii cerca agganci culturali per costruire una sorta di happening di cui sono — per così dire — protagonisti un operaio paralizzato, una giovane coppia piccolo borghese, una modella fotografica, un produttore cinematografico, un regista. In controluce, o perché direttamente citati, s'intramano ai frammenti di registrazione (brani di telefonate, monologhi, dichiarazioni politiche, flashes di protesta) altri personaggi o elementi dello odierno panorama: il *Made in USA* di Godard, l'*US* di Peter Brook, Antonioni e Fellini, la Cina, Harold Wilson e il rodesiano Smith, l'LDS e la psycodelphia. Ed ancora Castro, i canti di Jose Martin, gli americani, gli ebrei ed i consumi. E su tutto il Vietnam e la bomba: « le cose che serviranno sono già tutte pronte in qualche magazzino militare accuratamente mimetizzato: il filo spinato, il gas, le scatole di cartone che useranno come bare in caso di emergenza. E siamo noi a volerlo. Io lo voglio, tu lo vuoi, essi lo vogliono... ».

Un collage di non facile lettura, ripiegato su se stesso e riaperto da improvvisi strappi, contraddittorio ritratto della società massificata, eterodiretta, spinta ai consumi e squassata da inattesi attimi di chiarezza. « Ho udito la sveglia urlare dal dolore, non ho potuto trovare me stesso e allora mi sono riaddormentato, quindi riempitemi le orecchie d'argento, ficcatemi le gambe nel gesso, raccontatemi bugie sul Vietnam ». Un terrore acre, invano mistificato da un artificioso attivismo. Rendersi indipendenti dal proprio ego per allontanare la paura: strofinarsi la pelle con le donne, incatenarsi la lingua con l'whisky, imbottirsi il naso d'aglio, spalmarsi gli occhi di burro. Drogarsi, sfinirsi, eliminarsi per non sentirsi disperati. Il drammatico incastro, sconcertante e scioccante assieme, insiste sulla nota dominante della sopravvivenza individuale. Un testo dunque che offre sì « inte-

ressanti prospettive alla televisione a colori » (come è detto nella motivazione del premio), ma che soprattutto invita ad una sua rilettura più meditata e depurata dall'inevitabile « stress » di una massiccia competizione come quella del Lido.

CLAUDIO BERTIERI

I film della XVIII Mostra Internazionale del film documentario

AUSTRALIA

Australian Painters 1964-1966 — **r.**: Dahl Collings - **f.** (col.) : John Leake - **m.**: Herbert Marks - **p.**: Collings Prod. Litd. (27').

BRASILE

Mario Gruber — **r.**: Rubem Baifora - **f.** (col.) : Rodolfo Icsey - **m.**: Rogerio Duprat - **p.**: Instituto Nacional de Cinema (12').

Noturno — **r.**: Alfredo Davis Sterhein - **f.**: Rodolfo Icsey - **m.**: Rogerio Duprat - **p.**: Instituto Nacional de Cinema (12').

BULGARIA

Ot edno do osem (t.l.: Da uno a otto) — **r.** e **f.**: Cristo Kovacev - **p.**: Studio Documentari di Sofia (15').

Festa a Ludogorie — **r.**: Cristo Mutafoff - **f.**: Veselin Donov - **p.**: Studio Documentari di Sofia (11') [fuori concorso].

Se il treno non arriva — **r.**: Eduard Zakhariev - **sc.**: Georgui Mikhev - **f.**: Boris Ianakiev - **m.**: Kiril Dontkhev - **int.**: Naum Sciopov, Andrei Avramov, Ilka Zafirova, Kiril Ianev, Georgui Georgiev - **p.**: Studi Cinematografici di Sofia (38').

CANADA

Ça n'est pas le temps des Romans — **r.**: Fernand Dansereau - **f.**: Thomas Vamos - **m.**: Georges Dohr - **int.**: Monique Mercure, Marc Favreau - **p.**: Office National du Film (30').

Rouli-Roulant — **r.**: Claude Jutra - **f.**: Michel Brault - **m.**: Pierre-çois Brault - **p.**: Les Film Cassiopée (16').

Things I Cannot Change, The — **r.**: Tanya Ballantyne - **f.**: Paul Leach - **p.**: National Film Board of Canada (58').

CECOSLOVACCHIA

Do Lesika na Cekanu (t.l.: La caccia nel boschetto) — **r.**: Jiří Brdečka - **f.** (col.) : Ivan Masnik - **m.**: Jan Novak - **p.**: Studio Film Animazione di Praga (10').

Et Cetera — **r.**: Jan Svankmajer - **an.**: Jan Svankmajer - **f.** (col.) : Jiří Safar - **p.**: Studio Film Animazione di Praga (12').

Nebo pro Trenéra (t.l.: Il cielo per allenatore) — **r.**: Pavel Hasa - **f.**: Jaroslav Kadlec - **p.**: Studio Documentari di Praga (19').

Sklenena Zima (t.l.: L'inverno e il vetro) — **r.**: Bruno Sefranka - **f.** (col.) : Vladimir Skalsky - **m.**: Václav Vytvar - **p.**: Studio Documentari di Praga (12').

Uklady Slavy (t.l.: Il rovescio della gloria) — **r.**: Bohumil Sobotka - **f.**: Vladimir Lorenc - **m.**: Štépan Konicek - **p.**: Studio Documentari di Praga (18').

Vlado, Marienka, Jojo a stary otec (t.l.: Vlado, Marienka, Jojo e il nonno) — **r.**: Pavel Sykora - **f.**: Mikulus Fodor - **m.**: Ladislav Kupkovic - **p.**: Studio Documentari di Praga (22').

Zakliata dolina (t.l.: La valle maledetta) — **r.**: Stefan Kamenicky - **f.**: Oskar Saghy - **m.**: Ladislav Kupkovic - **p.**: Studio Documentari di Praga (12').

FINLANDIA

Marimekko — **r.**: Aito Makinen - **f.** (col.): Virko Lehtinen - **m.**: Pentti Lasanen - **p.**: Oy Filmiryhma (18').

FRANCIA

A Saint Paul de Vence: la fondation Maeght — **r.**: Carlos Villardebo - **f.** (col.): Patrice Pouget - **m.**: Karel Trow - **p.**: S.N. Pathé (13').

Calanda — **r.**: Jean-Luis Buñuel - **f.**: Jacques Renoir - **p.**: Cité-Film (21') [fuori concorso].

El Cordobes — **r.**: François Reichenbach - **coll.**: Jacqueline Lefevre - **f.** (col.): François Reichenbach, Jacqueline Lefevre - **p.**: Le Film Capricorne (20').

Mobiles — **r.**: Carlos Villardebo - **f.** (col.): Patrice Pouget, Daniel Gaudry - **m.**: Pierre Henry - **p.**: S.N. Pathé (16').

Portugal inconnu — **r.**: Jean Manzon - **f.** (col.): Marcel Grignon - **m.**: José Toledo - **p.**: Jean Manzon Films (16').

Regard Picasso, Le — **r.**: Nelly Kaplan - **f.** (col.): François Bogard - **m.**: L. van Beethoven - **p.**: Cythère Films (52').

Restauration du Grand Trianon — **r.**: Pierre Zimmer - **f.** (col.): Gilbert Sarthre - **p.**: Les Films du Chapiteau (25').

GERMANIA OCC.

Segment — **r.**: Peter Jacobi - **f.**: Wilhelm von Asperen, Hugo Topp - **m.**: Wilhelm Fantel - **p.**: Leonaris Film (48').

Der Weg Nach Wembley — **r.** e **f.**: Carl Selbach - **p.**: **Deutsche Film**wochenschau «Blick in die Welt» (106').

GIAPPONE

Bunraku: marionette giapponesi (t.l.) — **r.**: Eiji Murayama, Seiichi Kizuka - **f.** (col.): Seiichi Kizuka - **m.**: Akira Miyoshi - **p.**: Sakura Ltd. (30').

Le madri (t.l.) — **r.**: Toshio Matsumoto - **f.** (col.): Tatsuo Suzuki - **m.**: Joji Yuasa - **p.**: Dentsu Ltd. (37').

Quadri ad una esposizione (t.l.) — **r.**: Osamu Tezuka - **an.**: Nobuo Onuki - **f.** (col.): Eiji Yamaura - **m.**: Mussorgsky - **p.**: Mushi Ltd. (37').

La stanza (t.l.) — **r.**, **an.** e **f.** (col.): Yoji Kuri - **m.**: Ei Ichiyanagi - **p.**: Kuri Jikken Manga Kobo (5').

GRAN BRETAGNA

The Discovery of Television — **r.**: John Lloyd - **f.**: Charles Lagus - **p.**: Mullard Ltd. B.B.C. (50').

Famine — **r.**: Jack Gold - **f.**: Ron Osborn - **int.**: Ashit Sinhar - **p.**: Rediffusion Television Ltd. (38').

Giacometti — **r.**: Michael Gill - **f.**: Peter Suschitsky, Ken Willicombe - **m.**: Roges Smalley - **p.**: David Sylvester (14').

Mafia No! — **r.**: John Irvin - **f.** (col.): Ian Wilson - **p.**: David Naden Associates (30').

Powerboat '66 — **r.**: Peter Whale - **f.** (col.): Martin Gray, Ken Reeves, Edward Tilling, Tony Troke, Ray Ashton, Niall Kennedy - **p.**: Stronghold Prod. County Films (24').

Turner — **r.**: David Thompson - **f.** (col.): David Muir - **m.**: Elisabeth Lutyens - **p.**: Samarithan Films (28').

INDIA

Banasthali — **r.**: Dilip Jamdar - **f.**: H.S. Kapadia - **m.**: V. Vijav - **p.**: Film Division Governement of India (10').

IRLANDA

Flea Ceoil — **r.**: Louis Marcus - **f.**: Robert Monks - **m.**: Peter Hunt - **p.**: Gael Linn (23').

See You at the Pillar — **r.**: Peter Baylis - **p.**: McConnell's Advertising Service Ltd. (14').

ITALIA

Acciai speciali — **r.**: Franco Taviani - **f.** (col.): Andrea Piccirilli - **m.**: Stefano Torossi - **p.**: RPR Breda Siderurgica (13').

Amen — **r.**: Carlo Tuzii - **f.** (col.): Fotis Mestheneos - **m.**: Peppino De Luca - **p.**: Pont-Royal Films TV (48').

Conto alla rovescia a Perdasdefogu — **r.**: Edmondo Cancellieri - **f.** (col.): Libio Bartoli - **p.**: LUCE (38').

Decibel — **r.**: Guido Guerrasio - **f.**: Adriano Bernacchi - **m.**: Augusto Righetti - **int.**: Giuni Marchesi, Sandro Panseri - **p.**: Guerrasio (15').

Dove la terra è nera — **r.** e **f.** (col.): Mario Carbone - **p.**: Corona Cinematografica (13').

Duemila minuti a Centuripe — **r.**: Andrea Frezza - **f.** (col.): Libio Bartoli - **m.**: Elio Maestosi - **p.**: RPR Montubi (10').

Gli eredi di Bisanzio, Gli — **r.** e **f.** (col.): Lorenzo Fiore - **m.**: Lallo Gori - **p.**: Mega Film (12').

Firenze, novembre 1966 — **r.** e **f.**: Mario Carbone - **p.**: Magri (25').

Garcia Lorca — **r.**: Fulvio Tonti Rendell - **f.** (col.): Mario Bernardo - **e. s.**: Carlo Ventimiglia - **m.**: Franco Potenza - **p.**: Gigi Martello (16').

Il gergo della malavita — **r.**: Giuseppe Ferrara - **f.**: Maurizio Salvatori - **m.**: Egisto Macchi - **p.**: Giorgio Patara (16').

Giovani (Margherita va in città Uto Ughi Capelloni e no) — **r.**: Paolo Nuzzi, Gianni Serra, Vittorio Gamna e Sergio Zavoli - **p.**: RAI (20').

Il giudice — **r.**: Luigi Bazzoni - **f.**: Gianfranco Trasunto - **m.**: Vittorio Gelmetti - **p.**: Trasunto (13').

Ippolito Caffi — **r.** e **f.**: Elvezio De Rosa - **p.**: De Rosa (22').

L'Italia vista dal cielo (Basilicata e Calabria) — **r.**: Folco Quilici - **f.** (col.): Nanni Scarpellini - **m.**: Francesco De Masi - **p.**: Esso Standard Italiana (50').

Il linguaggio di Francesco Borromini — **r.**: Stefano Roncoroni e Paolo Portoghesi - **f.**: Umberto Galeassi - **m.**: Egisto Macchi - **p.**: Clodio Cinematografica (33').

La lunga linea nera — **r.**: Enzo Trovatelli - **f.** (col.): Maurizio Pensa - **p.**: Luce (21').

Ogni morte di uomo — **r.**: Leandro Castellani - **f.** (col.): Rino Filippini - **m.**: Franco Potenza - **p.**: Luce (15').

Radiografia della miseria — **r.**: Piero Nelli - **f.**: Luciano Tovoli - **m.**: Egisto Macchi - **p.**: Unitelefilm (15').

Reportage — **r.**: Enzo Muzii - **f.**: Carlo Ventimiglia - **p.**: Fraia Film (11').

Ritratti di città Cuneo — **r.**: Enrico Gras, Mario Craveri - **f.**: Franco Castelli - p.: RAI (56').

Rivoluzione: parole e immagini, La — **r.**: Giovanni Angella - **f.** (col.): Carlo Ventimiglia - **p.**: Unitelefilm (13').

La scuola dell'alba — **r.**: Achille Rizzi - **f.**: Paolo Montalbano - **p.**: Istituto Pasquale Agazzi (16').

Il segreto di Piazza San Giovanni — **p.** e **r.**: Giuseppe Esposito - **f.** (col.): Antonio Piazza (15').

La strada delle cicogne, La — **p.** e **r.**: Carlo Prola - **f.** (col.): Fabrizio Palombelli (11').

La tana — **r.**: Luigi Di Gianni - **f.**: Claudio Racca - **m.**: Vittorio Gelmetti - **int.**: Giulio Donnini, Margarita Lozano - **p.**: Egle Cinematografica (30').

Terun — **r.**: Luigi Guido Gonzo e Manfredo Manfredi - **f.** (col.): Elio Gagliardo - **m.**: Franco Potenza - **p.**: Corona Cinematografica (16').

Viaggio dentro l'orecchio — **r.**: Giulio Macchi - **p.**: RAI (58').

JUGOSLAVIA

Anabelin San (t.l.: Il sogno di Annabella) — **r.**: Dejan Djurkovic - **f.**: Tomislav Pinter - **int.**: Sonja Hlbs, Bata Zivojinovic, Dusan Bajcetic - **p.**: Dunav Film (9').

Dodji Mile u nas kraj (t.l.: Vieni Milo nel nostro villaggio) — **r.**: Svetozar Pavlovic - **f.**: Dragoljub Karadzinovic - **p.**: Dunav Film (11').

Izlozba (t.l.: Esposizione) — **r.**: Jordan Djordjevic - **p.**: Dunav Film (5').

Put (t.l.: Strada) — **r**: Nikola Rajic - **f.**: Branko Perak - **p.**: Avala Film (35').

Sest Koraka (t.l.: Sei passi) — **r.**: Kreso Golic - **f.**: Ivica Rajkovic - **m.**: Tomica Simovic - **p.**: Zagreb Film (10').

Svijet Planina (t.l.: Il mondo delle montagne) — **r.**: Branko Marjanovic - **f.** (col.): Stjepan Katusic - **p.**: Zagreb Film (16').

NORVEGIA

Villmarken Kaller (t.l.: Il richiamo della foresta) — **r.**: Albert W. Owesen - **f.** (col.): Nikko Saltinen - **m.**: Maj Sonstevold - **p.**: Owesen Film (85').

NUOVA ZELANDA

This Auckland — **r.**: Hugh MacDonald - **f.** (col.): Lynton Diggle - **p.**: New Zeeland National Film Unit (15').

OLANDA

Holland, terra fertilis — **p.**, **r.** e **f.** (col.): Ronnie Erends (15').

POLONIA

Bal w pieskowej skale (t.l.: Ballo al castello) — **r.**: Maria Kwiatkowska - **f.**: Jerzy Goscik, Zygmunt Samosiuk - **p.**: Studio Documentari Varsavia (21').

Jamark Cudow (t.l.: Fiera delle meraviglie) — **r.**: Jerzy Hoffman - **f.**: Waclaw Florkowski - **p.**: Studio Documentari Varsavia (10').

Kamienne Budowle (t.l.: Costruzioni in pietra) — **r.**: Leonard Pulchny - **f.** (col.): Jan Thaczyk - **m.**: Waldemar Kazanecki - **p.**: Miniature Film Studio Varsavia (10').

Kino (t.l.: Cinema) — **r.**: Marian Marzynski - **f.**: Ryszard Wroblewski - **m.**: Andrzej Trzaskowski - **p.**: Studio Documentari Varsavia (7').

Smierc Prowincjala (t.l.: Morte di un provinciale) — **r.**: Krzysztof Niewiadomski-Zanussi - **f.**: Jan Hesse - **m.**: Adam Walacinski - **p.**: Scuola di Lodz (25').

ROMANIA

Alta tensione a Becket (t.l.) — **r.**: Mirel Iliesu - **f.**: Karol Kovacs, Tiberiu Olasz, Vasile Nitu, Dorian Segal - **p.**: Studi « Sahia » Bucarest (10').

Dieci minuti nel mondo delle farfalle (t.l.) — **r.**: Dimitru Dadirlat - **f.** (col.): Emeric Ghidali - **p.**: Studi « Sahia » Bucarest (10').

Tuculesco — **r.**: David Rau - **f.** (col.): Claudiu Solbectu - **p.**: Studi « Sahia » Bucarest (17').

SVIZZERA

Fahrendes Volk (t.l.: Popolo in movimento) — **r.** e **f.** (col.): Charles Zbinden - **p.**: Filmproduktion Zbinden (10').

Secret de la vei — **r.**: Auguste Kern - **f.** (col.): Alfred Brander, Leslie H. Brown, Madeleine Hopf, Peter H. Krause, Ernst M. Lag, B. van Lawick, Paul Lehner, Fritz E. Maeder, Allan Root - **p.**: Kern Film S.A. (90').

Une ville a Chandigarth — **r.**: Alain Tanner - **f.** (col.): Ernest Artaria - **m.**: Chander Kanta Khosla - **p.**: Tanner Filmproduktion (51').

U.S.A.

Anatomy of Pop: the Music Explosion — **r.**: Stephen Fleischman e Jonathan Donald - **f.**: Dick Roy, Murray Alvey, John Wing, Vincent Gaito - **p.**: ABC News (60').

Dodge City — **r.**: Jeff Dell - **f.**: Lou Larose - **p.**: Dell Film Service Inc. (14').

Duke Ellington: Love You Madly — **r.**: Richard Moore - **f.**: Philip Greene, Irving Saraf, Lane Slate, Joe Dieves - **p.**: KQED Film Unit (60').

First World Festival of Negro Arts — **p.**: USIA (45').

The Game — **r.**: Roberta Hodes - **f.**: John Schultz, Aram Avakian, Rodger Larson - **m.**: David Chaitkin - **p.**: Mobilization for Youth (17').

I Miss You So — **r.** e **f.**: Gino Ardito - **p.**: Brandon Films (8').

Like a Beautiful Child — **r.**: John Schultz - **f.**: Don Huntstein - **p.**: Brandon Films (26').

Seas of Sweet Water — **p.**: USIA (25').

Sighet — **r.** e **f.**: Harold Becker - **m.**: Jimmy Giuffre - **p.**: Becker Prod. (27').

The Weapons of Gordon Parks — **r.** e **f.** (col.): Warren Forma - **m.**: Gordon Parks - **p.**: Forma Art Associated Ltd. (28').

ZAMBIA

The Wooden Giraffe — **p.**, **r.** e **f.** (col.): Kevin Duffy (16')

La Giuria Internazionale della XVIII Mostra Internazionale del Film Documentario — composta da Thorold Dickinson (Gran Bretagna), presidente, Vjeko Dobrincic (Jugoslavia), Bo Johan Hultmans (Svezia), Ernesto G. Laura (Italia), Cristo Mutafoff (Bulgaria) — ha assegnato i seguenti premi:

Gran Premio Leone di San Marco: *Le madri* (t.l.) di Toshio Matsumoto (Giappone);

Premio Speciale della Giuria: *Le regard Picasso* di Nelly Kaplan (Francia);

Premi Leone di San Marco (per il miglior film di categoria): I) documentari: *Ot edno do osem* (t.l.: Da uno a otto) di Cristo Kovacev (Bulgaria); II) cortometraggi e mediometraggi a soggetto: *Smierc a Prowincjala* (t.l.: La morte di un Padre Provinciale) di Krysztof Niewiademski-Zanussi (Polonia); III) teledocumentari: *Amen* di Carlo Tuzii (Italia);

Targhe Leone di San Marco (per il miglior film di gruppo): I) documentari: *a*) geografici, etnografici e di folklore: *See You at the Pillar* di Peter Baylis (Irlanda); *b*) sportivi e turistici: *This Auckland* di Hugh MacDonald (Nuova Zelanda); *c*) scientifici, di ricerca e informazione: *Uklady slavy* (t.l.: Il rovescio della gloria) di Bohumil Sobotka (Cecoslovacchia); *d*) culturali ed educativi: *Firenze, novembre 1966* di Mario Carbone (Italia); *e*) di vita contemporanea e di documentazione sociale: *Zakliata dolina* (t.l.: La valle maledetta) di Stefan Kamenicky (Cecoslovacchia); *f*) sull'arte: *Il linguaggio di Francesco Borromini* di Stefano Roncoroni (Italia); *g*) di medicina e chirurgia: *Viaggio dentro l'orecchio* di Giulio Macchi (Italia); II) cortometraggi e mediometraggi a soggetto: *a*) sperimentali: *Annabelin san* (t.l.: Il sogno di Annabella) di Dejan Djurkovic (Jugoslavia); *b*) narrativi: *The Game* di Roberta Hodes (U.S.A.); *c*) di animazione: *La stanza* (t.l.) di Yoji Kuri (Giappone) e *Terun* di Luigi Guido Gonzo e Manfredo Manfredi (Italia); III) teledocumentari: *a*) di montaggio: non assegnato per mancanza di film in concorso; *b*) documentari d'attualità realizzati appositamente per la televisione: *Mafia No!* di John Irvin (Gran Bretagna).

Trionfo dei sentimenti

di PIERO ZANOTTO

La giuria della XIX Mostra internazionale del film per ragazzi, presieduta da Giuseppe Flores d'Arcais, ha vistosamente ignorato nel suo verbale di premiazione quello che può essere considerato il più interessante, anche se riuscito solo in minima parte, tentativo di rinnovare in chiave poetica la favola cinematografica destinata agli spettatori giovanissimi. Il film cioè realizzato dal giapponese Kon Ichikawa col pupazzo italiano di Maria Perego Topo Gigio: *Topo Gigio, la guerra del missile*. Le ragioni, visto l'assennata scelta dimostrata nel motivare tutte le premiazioni, possono essere di natura polemica nei confronti di certo squilibrio tematico riscontrabile nell'opera del severo autore nipponico. Umanizzando il pupazzetto (nel film diviene amico di un palloncino rosso di cui piange poi la morte causata dallo scontro con una banda di trafugatori di segreti militari: il che riporta alla memoria un ben più compatto e deciso esempio di poesia surrealistica a livello adolescenziale: *Le ballon rouge* [Il palloncino rosso] di Albert Lamorisse), Ichikawa lo ha immerso in una atmosfera formale di crudo espressionismo, sortendo certamente degli allettanti giochi luministici tuttavia incapaci di trovare il giusto amalgama con le azioni di Gigio e del suo simbolico « amico ».

Si sarebbe potuto ovviare attribuendo a codesta pellicola una « targa » situata fuori delle categorie che dividono in comparti netti, annualmente, i film della Mostra veneziana, giustificata con una motivazione che potesse chiarire le ragioni di perplessità e di dubbio che sono certamente sorte all'interno del consesso giudicante. Avremmo avuto un'indicazione di più capace di valutare la sostanza odierna

del film prodotto per i ragazzi, in vista dei suoi sviluppi futuri.

Una premessa comunque in questo senso c'è stata e ne condividiamo in pieno i termini e la sostanza. Prima della distribuzione dei premi, la giuria « pur riconoscendo il buon livello dei film presentati, ha ritenuto di dover sottolineare che la maggior parte di essi ha avuto come protagonisti i fanciulli piuttosto che essere realizzata appositamente per il mondo della fanciullezza e della giovinezza ». In sostanza si è ribadito l'equivoco secondo cui un film di soli interpreti adulti non potrà mai essere considerato (fermi restando i criteri attuali della esposizione lidense) adatto a un pubblico di ragazzi. Al contrario sarà sottoscritto come prodotto per una platea di giovani il film che abbia per protagonisti uno o più ragazzi. È il punto determinante di una ormai annosa polemica. Il bimbo e l'adolescente (lo vediamo da molti suoi giochi) ama proiettarsi con la fantasia verso il mondo adulto piuttosto che identificarsi nei compagni coetanei, i quali magari gli servono per rafforzare — nel gioco — la sua invenzione onirica. È forse per questo che la sensibile giuria della « piccola mostra lagunare » 1967 ha creduto opportuno di individuare nel film cecoslovacco di Jiří Hanibal *Deděček, Kylijan a ja* (t.l.: Il nonno, Kylijan e io) il film meritevole del massimo alloro, il Gran Premio Leone di San Marco. « Per il contenuto profondamente umano, per l'evidenza delle motivazioni che legano il mondo ingenuo dell'infanzia alla esperienza degli anziani, e per la sensibilità di una realizzazione che sa attentamente adattare i mezzi tecnici alla concretezza delle situazioni ».

Un film, questo di Hanibal, che senza essere una favola scava, forse indulgendo oltre il necessario sui così detti « buoni sentimenti », nella predisposizione mitica della fantasia infantile. Un ragazzino in esso s'allontana da casa (i genitori dovendo raggiungere l'Inghilterra per motivi professionali — sono entrambi medici e a Londra parteciperanno a un congresso — lo affidano a una vicina) per raggiungere in un paesino vicino l'anziano nonno ex marinaio e traghettatore in forzato riposo, divenuto nei suoi pensieri un eroe da imitare quando sarà grande. Senza indulgere troppo su codesta mitizzazione, il film si sofferma piuttosto sui legami affettivi tra nonno e nipote e sul rientro del vecchio nella famiglia del figlio quando si vedrà a scegliere tra questa soluzione (lievemente romanticizzata dalla presenza di un ciuco che sarà condotto anch'esso in città) e l'ospizio.

I film di lungometraggio a soggetto hanno occupato giusto la quarta parte dello spazio totale (40 titoli) riservato in programma alle pellicole di diciassette paesi. L'Italia, che l'anno scorso aveva portato al Lido il lodevole *Testadirapa* di Gianfranco Zagni « dopo tanti anni in cui il cinema per ragazzi era deplorevolmente ridotto ai conati improduttivi di qualche volonteroso dilettante » (per ripetere quanto scrisse in proposito Alberto Pesce nel suo resoconto da Venezia su « Bianco e Nero », n. 9-10, sett-ott. 1966); il film al quale, nonostante il Leone vinto, è stata successivamente, in sede di commissione governativa, disconosciuta con decisione paradossale la sua natura di cinema per ragazzi, l'Italia — dicevamo — ha portato al Palazzo del Cinema soltanto tre cortometraggi di carattere educativo e didattico: *Dallo spazio alla vita* e *L'età dei mostri* di Giuseppe Maria Bruscolini sul primo conformarsi della terra e l'apparizione su essa degli animali antidiluviani, e *Anche noi parliamo* di Mario Carbone, rivolto all'istruzione in appositi istituti dei sordomuti.

Se il Leone di San Marco per il miglior esempio di film per l'infanzia è andato giustamente al lungometraggio in disegni animati giapponese di Osamu Tezuka *L'imperatore della giungla* (t.l.) « per l'efficacia con cui si traduce in una visione fantastica la vita degli animali delle foreste » (a situazioni diciamo così disneyane fa riscontro un disegno affidato con intelligenza a una parziale animazione, graficamente inoltre rivolto a moderne stilizzazioni), dobbiamo riconoscere al cinema boemo la maggior varietà dei suoi argomenti, risolti con una proprietà di linguaggio e una sorvegliata sensibilità che sono la dimostrazione di quale attenzione venga riservata da quella produzione al film per la gioventù. E non si vuole tanto elogiare una volta di più il settore tipico dell'animazione (Hermina Tyrlova ha confezionato ancora una puntata della sua lunga favola « interpretata » da personaggi ricavati da fili di lana colorata: *Psi nebe* (t.l.: Cielo per un cane), mentre Jan Dudesek è ricorso ai pupazzi di stoffa godibilmente patetici per il suo cortometraggio *Leo na prazdni nach* (t.l.: Leo in vacanza), sui casi di un leone da circo mandato come premio dal suo domatore in licenza in Africa, bensì quello affidato alla presenza di figure fisiche.

Koliesko (t.l.: La piccola bicicletta) di Dimitrij Plichta, di un'ora scarsa, come ne *Il palloncino rosso* di Lamorisse e nel *Topo Gigio* di Ichikawa ci mostra l'amicizia di un ragazzino per un oggetto: una piccola ruota da bicicletta che gli si affeziona e nonostante il parere

contrario dei « grandi » — poco disponibili verso le evasioni con la fantasia — gli vuole stare accanto per i suoi giochi.

Ecco: qui crediamo alla funzione del film per ragazzi interpretato da ragazzi. L'interesse dello spettatore imberbe scaturisce dall'elemento fantastico (la ruota di bicicletta dotata di una volontà propria) che gli permette di identificare la propria fantasia con quella del protagonista sullo schermo. Un interesse certo maggiore di quanto può avere suscitato la favola populistica e un po' macchinosa, dai risvolti hoffmanniani, *I tre grassoni* (t.l.) del sovietico A. Batalov, in cui si assiste da una parte alla tirannia verso i contadini in rivolta di tre grassi ingordi lottatori, dall'altra di un triste principino invaghito di una bambola meccanica, sostituita ad un certo punto da una ragazzina che diverrà amica del ragazzo e insieme al quale contribuirà a portare il popolo alla vittoria. Su di un piano più avventuroso s'è collocato il film spagnolo *Los invasores del espacio* di Guillermo Ziener: fantascienza costruita con intenzionale ingenuità anche se rifinita grezzamente, dotata di qualche risvolto umoristico. Due ragazzini giocano ai marziani e i marziani arrivano per davvero riducendo l'intera città in letargo. Con l'aiuto di una scimmia, i ragazzi sventeranno i piani di invasione degli extraterrestri e al ritorno della città al suo stato normale nessuno vorrà credere al loro racconto.

Della selezione statunitense è da salvare dal mazzo soprattutto il breve film *The River Boy* di Noel Black: accorta descrizione della prima delusione sentimentale di un ragazzo. Senza retorica, premiato anzi « per la chiarezza narrativa e la suggestività di un racconto che attraverso gli stretti rapporti tra la psicologia adolescente e le situazioni ambientali, evidenzia il primo emergere di una coscienza morale professionale », è risultato anche il film a soggetto francese di Philippe Agostini *L'age heureux*, ambientato in una scuola di ballo classico.

Più sostanzioso il discorso educativo (sul riacquisto del proprio equilibrio morale di un campione di pugilato) del lungometraggio polacco *Le boxeur* di Julian Dziedezina. In proposito si deve riconoscere alla commissione di selezione di avere allargato proficuamente i propri criteri di scelta, ammettendo in concorso film tematicamente (oltre che stilisticamente: si veda ancora la pellicola di Ichikawa) più modernamente impegnati che in passato. Tra questi può anche essere citato il simpatico saggio offerto dal britannico John Bartlett con *The Tempest* facendo recitare in un salone trasformato in tolda

di un brigantino, ad alcuni ragazzi, la prima scena di *La tempesta* scespiriana. Dalla Gran Bretagna è giunto anche il « cartoon » televisivo di John Halas e Joy Batchelor *Father, Dear Father* della serie « Barnaby », animazione cioè dei deliziosi « comics » di Crockett Johnson in cui il ragazzino Barnaby fa amicizia con un « angelo di seconda classe » dotato di qualcosa in più di quello fatto suo da Frank Capra: una bella dose di sfrontata faccia tosta che nulla toglie comunque alla sua simpatia, e un paio di alucce rosa ad elica. Si chiama Mr. O'Malley questo moderno folletto e la sua presenza dona alle *strips* un grazioso moderno sapore fiabesco che lo « short » di Halas e Batchelor ha saputo rispettare fedelmente, guadagnando quindi un Leone di San Marco (nell'apposita categoria) « per l'umorismo di un racconto scritto appositamente per la televisione ». Trascritto, è più esatto dire, per il piccolo schermo, poiché la sua forma originaria, fatta conoscere ampiamente in Italia dal « Politecnico » di Vittorini fin dal 1945, è quella dei « fumetti ».

Chiudiamo questi nostri appunti, sostanzialmente positivi, sulla XIX Mostra internazionale del film per ragazzi, citando ancora dei film di breve metraggio australiani, canadesi e di alcuni paesi dell'Est europeo impegnati a valorizzare attraverso pretesti di racconti diversi, la natura e la sua fauna. Discorsi d'immagini profondamente educativi rivolti al giovanissimo pubblico senza pedanterie, con furbizia anche — talora — cattivanti. Si allude a *Shades of Puffing Billy* di Antonio Colacino (su di un famoso trenino delle montagne australiane), *Tuktu and His Eskimo Dogs* di David Bairstow (scorcio di vita nel paese delle ombre lunghe), *Pater Familias* dell'jugoslavo Muidrag Jacsic (sulla dura vita dei montanari bosnici; un bimbo dopo la morte del padre diviene d'improvviso capo famiglia), *W Turnicah* (t.l.: La natura sui monti Tatra) del polacco Janusz Czecz (sulle abitudini di vita degli animali d'alta montagna), infine *Naica e lo scoiattolo* (t.l.) della romena Elisabeta Postan: imbastito su una fragile trama, mostra in limpide immagini come un ragazzo riesca a salvare alcuni scoiattoli dall'avidità di una volpe, riuscendo a non far del male a quest'ultima.

Un poemetto per fanciulli immerso in un suo tempo magico, secondo il quale vi sono animali che non muoiono mai. Un discorso che tocca direttamente la fantasia del ragazzo, capace di ingentilire i suoi pensieri senza ricorrere alle facili ma pericolose stampelle della retorica.

PIERO ZANOTTO

La Giuria della XIX Mostra Internazionale del Film per Ragazzi di Venezia — composta da: Giuseppe Flores d'Arcais (Italia), presidente; Eugene Hambrouck (Belgio), Ota Hofman (Cecoslovacchia), Basilio Martin Patino (Spagna), Nicolas Pillat (Francia) — ha assegnato i seguenti premi:

GRAN PREMIO « LEONE DI SAN MARCO »: *Dedeček, Kylijan a ja* (t.l.: Il nonno, Kylijan e io) di Jiří Hanibal (Cecoslovacchia);

PREMIO « LEONE DI SAN MARCO » (per i migliori film di ciascuna categoria): I) per l'infanzia: *L'imperatore della giungla* (t.l.) di Osamu Tezuka (Giappone); II) per la fanciullezza: *Leo na prazdninach* (t.l.: Leo in vacanza) di Jan Dudesek (Cecoslovacchia); III) per l'adolescenza: *The River Boy* di Noel Black (USA); IV) a soggetto: *Il boxeur* di Julian Dziedzina (Polonia); V) telefilm: *Father, Dear Father* di John Halas e Joy Batchelor (Gran Bretagna);

TARGHE « LEONE DI SAN MARCO » (per il miglior film di gruppo all'interno di ciascuna categoria): A) ricreativi: I) per l'infanzia: *Koliesko* (t.l.: La piccola bicicletta) di Dimitrij Plichta (Cecoslovacchia); II) per la fanciullezza: *Sei ragazzi-dieci gambe* (t.l.) di James F. Hyatt (Giappone); III) per l'adolescenza: *Czarne czy Biale* (t.l.: Bianco e Nero) di Waclaw Wajser (Polonia); IV) telefilm a soggetto: *The Pink Blueprint* di Hawley Pratt (Usa). B) educativi e didattici: I) per l'infanzia: *Naica e lo scoiattolo* (t.l.) di Elisabeta Bostan (Romania); II) per la fanciullezza: *Human and Animal Beginnings* di Curtis Avery (Usa); III) per l'adolescenza: *The Hidden World* di Jack Haley Jr. (Usa); IV) telefilm, programmi di spettacolo: *Chlupaty Ptacek* (L'uccellino vellutato) di Vladimir Lehky (Cecoslovacchia).

I film della mostra per ragazzi

SHADES OF PUFFING BILLY — **r.**: Antonio Colacino - **f.**: Reg Pearse - **m.**: Don Burrows - **p.**: Australian Commonwealth Film Unit - **o.**: Australia (11').

THE BEAR AND THE MOUSE — **r.** e **f.**: F.W. e I. Remmler - **p.**: National Film Board of Canada - **o.**: Canada (8').

TUKTU AND HIS ESKIMO DOGS — **r.**: David Bairstow - **m.**: Robert Fleming - **p.**: National Film Board of Canada - **o.**: Canada (15').

CHLUPATY PTACEK (t.l.: Un uccellino vellutato) — **r.**: Vladimir Lehky - **f.**: Ivan Masnik - **m.**: Stěpan Koniček - **p.**: Studio di disegni e pupazzi animati - **o.**: Cecoslovacchia (9').

PSI NEBE (t.l.: Cielo per un cane) — **r.**: Hermína Tyrlová - **p.**: Československý Film - **o.**: Cecoslovacchia (12').

KOLIESKO (t.l.: La piccola bicicletta) — **r.**: Dimitrij Plichta - **f.**: Vincent Rosineč - **m.**: Stěpan Koniček - **int.**: Jaroslav Jurko, Stanislav Danciak, Zita Furkova - **p.**: Studio Film - **o.**: Cecoslovacchia (56').

LEO NA PRAZDNINACH (t.l.: Leo in vacanza) — **r.**: Jan Dudesek - **f.**: Antoni Horak - **m.**: Zdeněk Liska - **p.**: Studio Gottwaldov - **o.**: Cecoslovacchia (12').

DEDECEK, KYLIJAN A JA (t.l.: Il nonno, Kylija e io) — **r.**: Jiří Hanibal - **f.**: Josef Vanis - **m.**: Evzen Illin - **int.**: Rudolf Deyl, David Scheinder, František Vicena, Josef Vetrovec - **p.**: Československý Film - **o.**: Cecoslovacchia (85').

BEDESTEFAR ER EN STOK (t.l.: Il nonno è un bastone) — **r.**: Astrid Henning - Jensen - **f.**: Jesper Høm - **m.**: Ole Schmidt - **p.**: Bjarne and Astrid Henning-Jensen - **o.**: Danimarca (37').

L'AGE HEUREUX — **r.**: Philippe Agostini - **f.**: Christian Petard - **m.**: Georges Auric - **int.**: Françoise Rosay, Odette Joyeux, Delphine Desyeux, Pierre Mondy, Louis Velle - **p.**: Cat's Films - **o.**: Francia (98').

DER ZIRKUS KOMMT — **r.**: Rob P. Houwer - **f.**: Uwe Kraus - **m.**: Hans Posegga - **p.**: Houwer-Film - **o.**: Germania occ. (22').

TOPO GIGIO - LA GUERRA DEL MISSILE (t.l.) — **r.**: Kon Ichikawa - **o.**: Giappone (90').

IL RE DELLA GIUNGLA (t.l.) — **r.**: Osamu Tezuka - **f.**: Tatsumasa Shimizu - **m.**: Isao Tomita - **p.**: Mushi Productions Co.Ltd. - **o.**: Giappone (87').

SEI RAGAZZI - DIECI GAMBE (t.l.) — **r.**: James F. Hyatt - **p.**: The Good Shepherd Movement - **o.**: Giappone (25').

SHONEN JACK TO MAHOTSUKAI (t.l.: Jack e la strega) — **r.**: Taiji Yabushita - **f.**: Hideaki Sugawara - **m.**: Seiichiro Uno - **p.**: Toei - **p.**: Giappone (80').

THE TEMPEST — **r.**: John Bartlett - **s.**: da un'idea di Chris Lovering - **int.**: gli attori-ragazzi della Barnstaple County Secondary School - **p.**: John Bartlett - **o.**: Gran Bretagna (25').

COUNTDOWN TO DANGER — **r.**: Peter Seabourne - **f.**: Ian Struthers - **m.**: Eric Rogers - **p.**: Wallace Productions for the Children's Film Foundation - **o.**: Gran Bretagna (64').

FATHER, DEAR FATHER — **r.**: John Halas e Joy Batchelor dai «comics» di Crockett Johnson «Barnaby» - **p.**: Halas e Batchelor - **o.**: Gran Bretagna (14').

DAK GHAR (t.l.: L'ufficio postale) — **r.**: Zul Vellani - **f.**: Rajendra Malone e Irshad Ashen - **m.**: S. Dubey e Zul Vellani - **int.**: Sachin Kumar, Sharmila Tagore, Balraj Sahani - **p.**: Children's Film Society - **o.**: India (61').

DALLO SPAZIO ALLA VITA — **r.**: Giuseppe Maria Bruscolini - **o.**: Italia (9').

L'ETA' DEI MOSTRI — **r.**: Giuseppe Maria Bruscolini - **o.**: Italia (8').

ANCHE NOI PARLIAMO — **r.** e **f.**: Mario Carbone - **p.**: Egle Cinematografica - **o.**: Italia (20').

PATER FAMILIAS — **r.**: Muidrag Jacsic - **f.**: Stevan Miskovic - **p.**: Dunav Film - **o.**: Jugoslavia (13').

CZARNE CZY BIALE (t.l.: Nero o bianco) — **r.**: Waclaw Wajser - **f.**: Zdzislaw Poznanski - **m.**: Karol Anbild - **p.**: Cartoon Film Studio - **o.**: Polonia (10').

IL BOXEUR (t.l.) — **r.**: Julian Dziedzina - **f.**: Mikolaj Sprudin - **int.**:

Daniel Olbrychski, Tadeusz Kalinowski, Malgorzata Wlodarska, Leszek Drogosz - **p.**: « Start » Film Unit - **o.**: Polonia (96').

W TURNICAH (t.l.: La natura sui monti Tatra) — **r.**: Janusz Czecz - **p.**: Polski Film - **o.**: Polonia (16').

L'ESPRESSO DELLA NOTTE (t.l.) — **r.**: Florin Anghelesco - **f.**: Constantin Iscrulesco - **p.**: Animafilm - **o.**: Romania (8').

NAICA E LO SCOIATTOLO (t.l.) — **r.**: Elisabeta Bostan - **f.**: Iulieus Druckman - **m.**: Theodor Mitache - **p.**: Studio « Bucaresti » - **o.**: Romania (20').

LOS INVASORES DEL ESPACIO — **r.**: Guillermo Ziener - **p.**: Acra Film - **o.**: Spagna (90').

A MASIK CSALO (t.l.: La marachella) — **r.**: Ilona Katkics - **f.**: Tibor Mestyan - **m.**: Ferenc Vary - **int.**: Ferenc Horvath, Janos Maklary, Maria Garamszegi - **p.**: Televisione Ungherese - **o.**: Ungheria (10').

I TRE GRASSONI (t.l.) — **r.**: A. Batalov - **o.**: URSS (85').

THE RIVER BOY — **r.**: Noel Black - **f.**: Michael Murphy - **m.**: Gabriel Mekler - **int.**: Philip Lombas, Chris Lapeyre - **p.**: Byway Productions - **o.**: USA (16').

THE PINK BLUE PRINT — **r.**: Hawley Pratt - **f.**: John Burton Jr. - **m.**: William Lava - **p.**: De Patie - Freleng Enterprises, Inc. - **o.**: USA (10').

DRUGS AND THE NERVOUS SYSTEM — **p.**: Churchill Films - **o.**: USA (18').

HUMAN AND ANIMAL BEGINNINGS — **r.**: Curtis Avery - **o.**: USA (13').

THE HIDDEN WORLD — **r.**: Jack Haley Jr. - **m.**: Ruby Raksin e Lalo Schifrin - **p.**: National Geographic Society - **o.**: USA (51').

CATSUP — **r.** e **f.**: Tana Hoban - **m.**: Frank Bjorn - **p.**: Tana Hoban - **o.**: USA (3').

CINDER CITY PLUS SIX — **p.**: Lexington School of Modern Art - **o.**: USA (16').

DISCOVERING HARMONY IN ART — **p.**: Paul Burnford Production - **o.**: USA (16').

WHAT IS RHYTH? — **r.**: Don Sykes - **p.**: Film Association of California - **o.**: USA (11').

I festival dell'autunno

Bergamo: si al film di ricerca

I festival cinematografici si moltiplicano in ogni parte del mondo, interferiscono tra di loro, si accavallano o si integrano a vicenda, creando spesso non poche confusioni, ma permettendo anche una conoscenza più capillare ed estesa di quanto si produce ogni anno nei vari settori della produzione cinematografica. Il male insomma non viene sempre per nuocere e, una volta tramontata l'epoca d'oro dell'unico festival internazionale del cinema — quello di Venezia dell'anteguerra — e moltiplicatesi a dismisura le varie manifestazioni cinematografiche in questo o quel paese, non si vede una via d'uscita dalla situazione caotica odierna se non specializzando sempre più i singoli festival, dando loro una caratteristica particolare che li differenzi e li ponga su un piano di autonomia culturale e di necessità organizzativa. Ciò vale soprattutto all'interno di ogni nazione, affinché le iniziative locali non si facciano una inutile e sovente dannosa concorrenza, disperdendo magari le forze più vive in rivoli secondari, culturalmente infecondi.

La situazione italiana potrebbe, a prima vista, fornire l'esempio più chiaro di questo sovrapporsi di manifestazioni dedicate al cinema e un elenco dettagliato di tutti i festival, i festivalini, le mostre, le « settimane », i concorsi e le rassegne che si svolgono in Italia da gennaio a dicembre occuperebbe alcune pagine di questa rivista. Ma a un esame più attento, suddividendo le singole manifestazioni per settori e meglio indagando sulla natura e sugli scopi delle medesime, la situazione non è più così caotica come sembra. La maggior parte di esse svolge una sua funzione ben precisa, rientra in uno schema preordinato che tien conto di molteplici fattori di varia natura, giustificati sul piano locale o nazionale o internazionale; e non sono quei pochi festival un tantino abborracciati e non ben definiti nei loro scopi a creare lo scompiglio. Naturalmente occorre un coordinamento tra le varie rassegne cinematografiche e non sarà male ristrutturare alcune o abolirne altre, in modo che il calendario ne sia omogeneo e organico; ma è un fatto che, proprio grazie ai festival grandi e piccoli, da alcuni anni a questa parte si vedono in Italia più film di valore, che un tempo bisognava andarsi a vedere all'estero, e la nostra culturale generale se ne è accresciuta, quella del pubblico e anche quella dei critici.

Questo breve preambolo serve da introduzione alla decima edizione del Gran Premio Bergamo che, trasformatosi da rassegna internazionale del film d'arte — cioè di film documentari, sperimentali, d'animazione, televisivi ecc. — in concorso internazionale del « film d'autore » — cioè di opere in cui è presente in maniera rilevante la personalità d'un solo artista —, ha avuto non poche critiche sulla sua funzione culturale e sui suoi specifici compiti. A me pare, tenendo conto delle migliorìe apportate all'edizione di quest'anno del Gran Premio rispetto a quella dell'anno passato e guardando anche al futuro della manifestazione, che potrà sempre più e meglio selezionare le opere in concorso abolendo definitivamente le sezioni e sottosezioni e le assurde suddivisioni in lunghi e corti metraggi e dando una più corretta definizione al concetto di « film d'autore », che la sua funzione il festival di Bergamo l'assolva degnamente, presentando all'attenzione del pubblico e della critica una serie di film, spesso di notevole valore, realizzati da autori impegnati nella battaglia artistica e culturale d'oggi, talvolta alla loro prima prova registica talaltra già affermati, ma sempre consci delle possibilità artistiche del mezzo cinematografico e della loro funzione di artisti creatori.

Il programma di quest'anno, tra lungometraggi in concorso e fuori concorso e medi e corti metraggi in competizione, è stato piuttosto ricco e vario, anche se nei settori riservati ai documentari sull'arte, a quelli sperimentali e ai film d'animazione, come d'altronde ha rilevato anche la giuria per la selezione e la premiazione delle opere in concorso, la quantità e la qualità sono state alquanto basse, molto aldisotto del livello raggiunto nelle precedenti edizioni della rassegna. Nel complesso sono stati proiettati 9 film d'autore di lungometraggio di 6 nazioni, 12 cortometraggi d'arte di 9 nazioni e, per l'informativa, 6 film d'autore di 6 nazioni: un panorama, se non esauriente, certamente vario e stimolante, che ha permesso di continuare il discorso, già iniziato da alcuni anni in occasione di questa o quella mostra cinematografica, sulle più vivaci e interessanti esperienze del cinema contemporaneo.

Deux ou trois choses que je sais d'elle di J.-L. Godard (Francia).

Richiamandosi proprio a queste esperienze e rifacendosi direttamente a Godard, che può essere considerato il maggiore rappresentante non soltanto di una « scuola » cinematografica ma anche di una nuova concezione del cinema che vede nel film più un « saggio » che uno « spettacolo », il quale ha inaugurato la rassegna bergamasca con il suo *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, il X Gran Premio Bergamo, nelle sue linee generali, ha puntato essenzialmente sul cinema di ricerca, di sperimentazione, di « novità », più che su quello di spettacolo; anche se non sono mancati i film in certo senso tradizionali, più nella sostanza che nella forma, che hanno maggiormente sottolineato, per contrasto, l'interesse e il valore delle migliori opere presentate. Gli autori più significativi, accanto al citato Godard, sono parsi l'inglese Don Levy, la cecoslovacca Vera Chytilová, l'americano Gerard Malanga e il cecoslovacco Evald Schorm, dai quali vorremmo iniziare questo breve rapporto.

Si sa che la *elle* del titolo del film di Godard non è una donna ma la « région parisienne », invasa dai nuovi immensi caseggiati suburbani, sulla quale il regista vuol dirci « due o tre cose » che gli stanno a cuore; ma, come avviene in tutte le opere godardiane, l'ambiguità di fondo e il gusto del para-

dosso permettono di attribuire quel pronome femminile anche alla protagonista del film, una giovane donna sposata, madre di due bambini, che si prostituisce con indifferenza per arrotondare lo stipendio del marito, meccanico in una autorimessa. Il fatto è che il film è al tempo stesso un documentario sulla periferia parigina e sulla donna, ambedue viste con quel distacco da « etnologo » che è forse la caratteristica principale dello stile di Godard. La storia non può che essere esilissima — una giornata qualsiasi della vita monotona della protagonista — e fornisce la traccia indispensabile per costruire un discorso per immagini che serve a indirizzare lo sguardo dello spettatore sulla condizione di completa alienazione, materiale e morale, dell'uomo occidentale nella civiltà dei consumi.

Tuttavia il film non è allegorico né simbolico, ma tutto costruito sui fatti, reali e concreti, e va in profondità all'interno di una situazione umana e sociale chiaramente definita nei suoi limiti geografici e temporali. Questa donna sposata, il marito, i figli, l'amica, la gente, la commessa del negozio, e poi il quartiere d'abitazione, l'alloggio, gli interni e gli esterni della città satellite, sono evidenziati da una serie di immagini « pregnanti », che sanno cogliere della realtà gli aspetti rivelatori. Il commento parlato come i lunghi monologhi o i dialoghi essenziali, si integrano con le immagini componendo un tessuto visivo-sonoro che, come la maggior parte delle sceneggiature godardiane, può essere dilatato a dismisura senza tuttavia perdere la sua elasticità. Ne scapita naturalmente il racconto e ne vien meno il ritmo, inteso in senso tradizionale; ma è proprio sull'assenza del racconto e del ritmo tradizionale che si basa il cinema di Godard, soprattutto nella sua ultima fase, da *Masculin-féminin* in poi.

Il mosaico che egli compone, le cui tessere sono immagini e parole sapientemente combinate tra loro — si noti infatti la quasi totale assenza della musica, utilizzata qua e là, per frammenti brevissimi, in funzione « poetica » —, non può e non vuole essere uno spettacolo cinematografico secondo i canoni di tal genere di rappresentazione, quanto piuttosto una documentazione, sia pure personalissima e lirica, su una determinata realtà. Sotto questa luce si spiegano gli inserti di « cinéma-vérité », i lunghi primi piani, le sequenze apparentemente antinarrative, estranee alla « storia », il « documentarismo » delle riprese, che tutti insieme costituiscono le pezze d'appoggio d'un discorso fenomenologico che non trascura gli elementi, anche i più trascurabili, d'una determinata situazione, pur senza pretendere di darne una descrizione esauriente, meno che mai di fornirne possibili soluzioni.

Le « due o tre cose » che Godard sa e vuol comunicarci sugli agglomerati urbani d'oggi, disumani e alienanti, e sulla condizione della donna nella società dei consumi, anch'essa oggetto di consumo, possono essere definite in pochi tratti: la civiltà occidentale è avviata verso la totale disumanizzazione, i rapporti umani e sociali si dissolvono di fronte al denaro, che costituisce la pietra angolare su cui si basano le azioni degli uomini, le città non sono più costruite a misura dell'uomo ma è quest'ultimo che è condizionato da quelle, l'umanità si corrompe nel suo prostituirsi al benessere, che non ha fine e può travolgere ogni cosa. La storia di questa donna « esemplare », di questa Giulietta non molto dissimile dalla Nanà di *Vivre sa vie*, appena intravista dietro la selva delle immagini « documentarie », permette alla visione moralistica di Godard

di assumere i toni di un più placato e lucido pessimismo. Il suo sguardo si allarga senza perdere i contatti con la realtà, l'intensità di esso si può cogliere soltanto una volta superati i vecchi schemi di giudizio: allo spettatore aperto alla sperimentazione linguistica e interessato ai problemi vitali della società contemporanea l'« anticinema » di Godard non può che stimolare l'attenzione, non può che invitare alla riflessione. In questo senso *Deux ou trois choses que je sais d'elle* si pone, come gli altri film godardiani, sulla strada maestra del cinema moderno.

Herostratus di D. Levy (G.B.).

Diverso discorso va tenuto per *Herostratus* di Don Levy che, pur nell'ambito d'una ricerca linguistica altrettanto stimolante e acuta come quella di Godard, affronta il tema della distruzione dell'uomo nella società neocapitalistica, egoista e guerrafondaia, con mezzi che si rifanno, in altro registro espressivo, alla tragedia classica. Il conflitto tra il protagonista, il giovane Max che decide di suicidarsi, e la società che indirettamente lo spinge al suicidio è impostato sulla tensione drammatica, spinta fino all'esasperazione degli elementi, tra i personaggi della tragedia, calati in un isolamento scenografico, soprattutto nella seconda parte del film, che ne mette in maggior rilievo a un tempo l'individualità psicologica e la carica simbolica di cui sono portatori.

Max è il portavoce d'una gioventù ribelle, l'autoritratto stilizzato del regista, colui che « urla », come il poeta Ginsberg (introdotto nel film in parecchi brani documentari), il suo rifiuto della società del benessere, sinonimo di egoismo e disumanità; ma è anche un personaggio a tutto tondo, psicologicamente approfondito nelle sue relazioni con gli altri e nel suo dramma interiore. Sicché la storia della sua vita, attraverso la prospettiva deformata del suicidio prima desiderato poi rifiutato, non ha soltanto un valore simbolico ma si presenta come la testimonianza vissuta d'una crisi esistenziale. La dilatazione del dramma fino e oltre ai limiti della tragedia, l'utilizzazione di raffinate tecniche di ripresa e di montaggio in funzione provocatoria, gli inserti documentari di immagini d'attualità e di guerra con valore di denuncia, l'esasperazione dei cànoni espressivi della recitazione degli attori, sono elementi che allargano la prospettiva drammatica entro la quale è circoscritta la vicenda del protagonista, senza per questo limitarne la portata « realistica ».

A differenza dell'esile avventura della Giulietta di Godard, il proposito di suicidio del Max di Levy è analizzato in termini di drammaturgia tradizionale, anche se il linguaggio espressivo ne può differire grandemente. Egli ha deciso di dare al suo gesto una dimensione pubblicitaria, di suicidarsi in pubblico, e per questo affida la regìa della manifestazione a Farson, direttore e padrone di una grossa compagnia di pubblicità, il quale, in un primo tempo sconcertato e sorpreso, accetta infine la strana proposta e predispone i preparativi per l'occorrenza. Intanto Max si innamora di Clio, la segretaria di Farson, e decide di non più uccidersi, senonché la macchina pubblicitaria è ormai in moto e non è più possibile fermarla: Max è costretto al suicidio e solo un caso fortuito, *in extremis*, lo salverà dalla morte. Ma ormai ha saputo che la ragazza che ama ha agito solo per calcolo e la vita, per lui, non ha più senso.

La storia, sintetizzata in poche linee, ha una complessità drammatica che le deriva dall'approfondimento progressivo delle situazioni cui Levy sottopone

ogni singola scena, dilatandone straordinariamente le dimensioni abituali. In tal modo il simbolismo evidente dell'avventura di Max non viene più colto come tale, immediatamente, ma è il risultato finale di un'operazione artistica di natura schiettamente drammatica, i cui elementi costitutivi sono a volte d'una rara intensità espressiva.

L'obiettivo del film di Levy è la società neocapitalistica nelle sue manifestazioni più crudelmente sintomatiche, come la violenza dei rapporti sociali, la distruzione del sentimento e la « guerra » quale mezzo quotidiano di conquista e d'affermazione del proprio io. Su questo sfondo disumano l'anarchismo e la ribellione disarmata del giovane protagonista assumono le dimensioni della lotta senza speranza dell'individuo contro il fato, come nell'antica tragedia ateniese; e il film, nella sua parte centrale e nel suo svolgimento finale, è strutturato in termini di drammaturgia classica, in grossi blocchi drammatici che si contrappongono sul filo d'uno sviluppo tragico rigoroso. Alle arditezze avanguardistiche dell'esordio, a volte un poco gratuite, subentrano nello sviluppo della storia le ampie scene classicheggianti che portano il livello della tragedia ad altezze espressive inconsuete, come la lunga sequenza dell'amore tra Max e Clio, sino a giungere alla livida sequenza del suicidio, scandita in piani d'una bellezza eccezionale. Più lo sguardo di Levy si fa acuto e penetrante all'interno delle psicologie dei personaggi e nei rapporti tra essi, più il film si fa limpido e lineare, abbandonando taluni formalismi fastidiosi della prima parte.

Levy ha appreso la lezione della migliore avanguardia americana — letteraria, teatrale, cinematografica — e del migliore « free cinema » britannico (nel film c'è un accenno diretto al *Morgan* di Reisz), e vi ha messo di suo una straordinaria padronanza del mezzo espressivo, tutta rivolta, almeno nelle intenzioni, ad evidenziare dal dramma di Max gli elementi di un conflitto di ideologie, più che di generazioni, che è alla base della crisi della civiltà occidentale. La sua « crudeltà » è parente prossima del grido di rivolta degli artisti ribelli, anarchici e rivoltosi, e dei surrealisti, ai quali si richiama esplicitamente in alcune pagine del suo film. Come opera prima, questo *Herostratus* (che deriva il suo titolo dall'antieroe greco che nel 356 a.C. bruciò il tempio di Artemide ad Efeso), pur con gli inevitabili difetti di struttura, è tra le cose più originali e valide che si son viste sugli schermi in questi ultimi anni e fa bene sperare nell'attività futura di Levy, un regista che ha qualcosa da dire e ha dimostrato di saperlo dire a chiare lettere e in un linguaggio significante.

Sedmikrasky (t. l.: Le margheritine) di V. Chytilová (Cecoslovacchia).

L'avanguardia, intesa come ricerca linguistica sperimentale, è presente anche in *Sedmikrasky* (t.l.: Le margheritine) di Vera Chytilová, anzi ne costituisce il motivo ispiratore e la stessa sostanza drammatica. Il film è tutto costruito su continue invenzioni formali — narrative e figurative — che ne sono al tempo stesso il soggetto e la rappresentazione del tema. La storia non esiste come sviluppo drammatico e narrativo e si frantuma in scene e scenette a volte brevissime, così come il discorso ideologico della Chytilová è più suggerito per frasi smozzicate che detto a tutte lettere. Le « margheritine » sono Maria I e Maria II, due Zazie cecoslovacche un poco cresciute, che si divertono a « per-

vertirsi » combinandone di tutti i colori a spese d'una società imborghesita: esse sono il filo conduttore che permette allo spettatore di avventurarsi in un mondo a metà strada tra la realtà e la fantasia, ma tutto terrestre, concreto, « datato ».

Gli scherzi e le buffonate, i piccoli furti, le piccole menzogne e gli astuti raggiri, gli estrosi travestimenti delle protagoniste, fino alla compiaciuta distruzione finale del grande banchetto, sono manifestazioni della volontà demistificatrice e del gusto inconoclasta dell'autrice, che pare si diverta a ridicolizzare miti e costumi con una violenza figurativa e verbale di grande efficacia. Lo spettatore è di continuo messo di fronte a situazioni paradossali, a immagini fuor del comune, sul ritmo frenetico d'un montaggio antinarrativo, che fa della sequenza o della breve scenetta una frase isolata del discorso, quasi un verso d'una poesia ermetica. E come una poesia, il film si sviluppa per illuminazioni subitanee alternate a pause meditative, a volte prorompe in una fantasmagorica festa d'impressioni visive, o si avvolge su se stesso in raffinati, e gratuiti, giochi d'intelligenza.

Lo spettacolo è piacevole, il divertimento spesso irresistibile, e le frecciate della Chytilová colgono nel segno, soprattutto quando la deformazione caricaturale cede il posto a un più genuino umorismo o a una più scoperta comicità. Pare tuttavia che l'interesse dell'autrice sia più rivolto alle possibilità espressive d'una tecnica cinematografica eccellente che non alla critica di costume che questa tecnica dovrebbe servire, sicché il film sovente scivola in un, sia pure affascinante, formalismo. Certe deformazioni dell'immagine, certe colorazioni peregrine, certi tagli improvvisi, certe cesure ritmiche sono il frutto di una elaborazione formale della materia che tien conto soltanto d'un aspetto, quello più appariscente e superficiale, del tema trattato. « Épater le bourgeois » non è molto difficile, soprattutto oggi, e meno ancora è criticarlo nelle sue manifestazioni di dichiarato conformismo: l'obiettivo dei film e i mezzi per raggiungerlo, da questo punto di vista, appaiono a una critica rigorosa alquanto facili. Ma il film va visto in un contesto sociale e culturale differente dal nostro, dove il borghese è il burocrate e probabilmente anche il proletario.

In questo ambito il discorso della Chytilová, non del tutto esauriente e nemmeno del tutto originale, acquista una dimensione ideologica più ampia e si fa perdonare non poche ingenuità. Ma ciò che colpisce maggiormente lo spettatore, almeno quello occidentale, è la fantasia intellettualistica dell'autrice, che si sprigiona in maniera esuberante dando vita a episodi volta a volta farseschi e poetici, dove non si sa se più ammirare l'invenzione dei contenuti o quella delle forme.

Alla ricerca del miracoloso di G. Malanga (USA).

Ancora avanguardia, e di quella ormai « classica » del cinema statunitense della costa atlantica, in *Alla ricerca del miracoloso,* un mediometraggio sperimentale del giovane Gerard Malanga. Il film si compone di tre parti, più o meno distinte, che trattano partitamente di Benedetta Barzini rappresentata nei suoi atteggiamenti più « romantici », di suo padre Luigi Barzini jr. quando era studente in America negli anni trenta e del regista Malanga raffigurato in veste

di poeta. Non si può parlare naturalmente di un racconto né tanto meno di un documentario, quanto piuttosto di una serie di impressioni liriche unite tra di loro sulla traccia esilissima del ricordo, della fantasia e del sentimento.

Può essere facile, a prima vista, tacciare il flim di Malanga di formalismo, di estetismo, di gratuità espressiva. Immagini bellissime, sovrimpressioni raffinate, montaggio sensibile e di grande efficacia visiva, musica di fondo drammatica e lirica, sono gli elementi compositivi del film e su di essi non è difficile costruire una critica negativa, distruggendo pezzo a pezzo un'opera che è costruita soltanto sulle immagini peregrine, sulle sovrimpressioni, sul montaggio e sulla musica; così come non è difficile risalire alle fonti cinematografiche dell'autore, citare ascendenze fino agli esempi maggiori dell'avanguardia degli anni venti, scoprire affinità e assonanze. Ma il film di Malanga va al di là di questo discorso di natura tecnica, si serve dei mezzi propri d'un cinema alla ricerca del proprio linguaggio — secondo la lezione del miglior « New American Cinema » — per indagare sulla natura del sentimento amoroso, sugli ideali della gioventù e sul concetto di poesia.

Ne vien fuori un'opera veramente « lirica », nel senso etimologico di « musicale », che tratta le immagini e le loro combinazioni ritmiche come suoni, le sequenze come melodie, il montaggio come contrappunto, sull'esempio di Stan Brackhage, con risultati poetici non trascurabili. Chiedere a questo film una interpretazione razionale dei fatti e dei sentimenti significa non coglierne la vera natura, che è appunto arazionale. Ma seguire il discorso figurativo e ritmico dell'autore soffermandosi sulle singole frasi, a volte sulle singole parole, addirittura sugli accenti e sulle pause, con coscienza critica e al tempo stesso con trasporto sentimentale, vuol dire porsi nella condizione di ascoltarne la voce, che è la voce d'un giovane che si fa strada poco alla volta nella giungla della vita, che diventa maggiorennne, e si sofferma con piacere e con dolore al tempo stesso sul passato, sui ricordi, sulle speranze deluse, sulle illusioni perdute. È un percorso sentimentale che val la pena di seguire, perché Malanga ha la capacità di fare uscire dalle sue immagini contorte e affascinanti la pienezza della vita, il senso concreto d'una esperienza vissuta.

Navrat ztracěneho syna (t.l.: Il ritorno del figliol prodigo) di E. Schorm (Cecoslovacchia).

Con *Navrat ztracěneho syna* (t.l.: Il ritorno del figliuol prodigo) di Evald Schorm siamo sul terreno della crisi ideologica e morale che travaglia i giovani d'oggi, più acuta e tragica nell'Europa orientale dopo il crollo di non pochi miti e il fallimento di intere generazioni. Come nel *Coraggio quotidiano*, la crisi d'un uomo, deluso e sfiduciato, assume le proporzioni d'una crisi più generale che coinvolge un'intera società; e il fatto che i protagonisti dei due film siano interpretati dal medesimo attore, Jan Kacer, permette di riallacciare il secondo al primo, continuando così un discorso ideologico che Schorm va conducendo ormai da anni all'interno del giovane cinema cecoslovacco.

L'ingegnere Jan è sconvolto da una profonda crisi morale e spirituale che l'ha condotto alle soglie del suicidio, nonostante abbia un buon lavoro, una giovane e bella moglie, una bambina, una casa discreta. Ricoverato in una cli-

nica psichiatrica, non riesce a trovare una ragione valida di vita, è incapace di reinserirsi nel suo ambiente familiare e di lavoro, si chiude in se stesso, abulico, assente, trasognato in un mondo di egoismi e di falsità. L'affetto e la simpatia degli altri non lo toccano più: egli va cercando invano la vera libertà, che potrà trovare alla fine soltanto in se stesso. Il film è tutto costruito su questa crisi interiore, sicché i fatti e le situazioni si accumulano gli uni sugli altri, senza effettiva progressione drammatica, ma per accostamenti successivi, scavando sempre più in profondità non tanto le ragioni della crisi quanto le manifestazioni di essa, che permettono allo spettatore attento di coglierne i molteplici aspetti.

L'azione quindi è ridotta al minimo, di storia vera e propria non è il caso di parlare; anzi, una certa monotonia, derivata dal ripetersi delle medesime situazioni, dal ritorno sui medesimi luoghi, dall'insistere sui medesimi rapporti tra i personaggi, si fa sentire lungo tutta l'opera; direi che ne costituisce l'asse drammatico. Infatti Schorm vuol costringere in certo senso lo spettatore a considerare da tutti i lati possibili l'avventura spirituale del suo eroe, lasciando a lui il compito di darne una o più interpretazioni. Da questo punto di vista, il tessuto narrativo, così elastico, così tenue, così fragile, ha una giustificazione artistica: è il mezzo per presentare i vari episodi isolatamente, considerati in sé, come molecole indipendenti che si arricchiscono dal raffronto con le altre, ma che posseggono una vita propria.

Il risultato finale non è tuttavia completamente convincente, perché la crisi del protagonista è a volte più detta che espressa e l'ambiente entro il quale si svolge non sempre riesce a darle una dimensione concreta. Proprio l'oscurità in cui Schorm ha voluto tenere le ragioni di questo fallimento umano, che avrebbe dovuto, nelle intenzioni dell'autore, allargare il tema del film oltre ai limiti della storia individuale del protagonista per assumere i toni d'una più generale difficoltà esistenziale, non permette di uscire da un discorso un poco generico, da una serie di impressioni non tutte significative. E il film, che pure ha pagine molto belle, risulta meno acuto nell'analisi critica della difficoltà di vivere di quanto non facesse sperare fin dalle prime scene, così pregnanti e rigorose.

Gli altri film della rassegna, in rapporto ai cinque citati, richiedono una trattazione meno dettagliata, non tanto perché siano trascurabili o risultino privi di valori artistici, quanto perché non ci pare che raggiungano quel piano di maturità espressiva, quell'originalità critica e quell'ampiezza di visione dei problemi contemporanei che invece abbiamo riscontrato, in misura più o meno grande e nei limiti ricordati, nei film di Godard, di Levy, della Chytilová, di Malanga e di Schorm.

Au pan coupé di G. Gilles (Francia).

I due francesi *Au pan coupé* di Guy Gilles e *Même si j'étais un espion* di Bertrand Blier ci sembrano i più interessanti. Il primo è un'esile e delicata storia d'amore tra una ragazza borghese e un giovane « déraciné », che non riesce a trovare una valida ragione di vita, nemmeno nell'amore per la ragazza, e si lascia morire d'inedia. Il secondo invece è un forte dramma della paura, con al centro la figura di un medico che viene trascinato suo malgrado in una oscura faccenda di spionaggio, riuscendo solo alla fine ad uscirne sano e salvo, ma profondamente scosso nell'animo.

Il film di Gilles è largamente debitore delle ricerche linguistiche di Resnais e di Godard e rientra a buon diritto in quella cerchia di opere della « nouvelle vague » francese che si fanno apprezzare più per il modo in cui propongono allo spettatore una particolare situazione che per la situazione stessa. La storia d'amore in questione è tratteggiata con mano leggera, si frantuma in episodi gentili, soffusi d'una poesia genuina anche se di breve respiro, e in ultima analisi fornisce alcuni dati sul comportamento e sulla psicologia della gioventù d'oggi che sono rivelatori d'una particolare concezione del mondo. Nei limiti d'un romanticismo un po' in ritardo, *Au pan coupé* è un film d'un giovane che conosce i problemi della gioventù e non cade mai in quel sentimentalismo di bassa lega che ha fatto la fortuna di molti film mediocri, non ultimo il sopravvalutato *Un homme et une femme* (Un uomo, una donna) di Claude Lelouch.

Même si j'étais un espion di B. Blier (Francia).

Più interessante e problematico, *Même si j'étais un espion* pare a prima vista un film poliziesco costruito secondo i canoni di tal genere di spettacolo. C'è la città, con le sue strade deserte, le sue case silenziose o, all'opposto, il suo traffico convulso e la sua umanità variopinta; ci sono i personaggi ben definiti psicologicamente, che nascondono dietro l'apparenza della mediocrità e della normalità insospettate personalità; c'è una storia sufficientemente misteriosa e aggrovigliata, che si dipana o si aggroviglia maggiormente lungo il corso della azione; c'è soprattutto uno stile asciutto che sottolinea fatti e personaggi con pochi tratti sapienti, senza inutili compiacenze formali. Ma dietro questi elementi consueti e prevedibili si fa luce, a poco a poco, per gradi successivi e impercettibili, il dramma della paura che avvolge uomini e cose, dando ai fatti una dimensione notevolmente dilatata.

Senza scomodare Kafka e il suo « Processo » — un rimando culturale troppo impegnativo e pericoloso per un film decisamente minore — è evidente nell'opera di Blier il tentativo di analizzare da un lato un sentimento così complesso come la paura, dall'altro una situazione più generale di cui la paura costituisce la caratteristica fondamentale. Ne deriva il dramma del singolo e quello della collettività, in un rapporto di interdipendenza che riesce a cogliere spesso la complessità e la drammaticità della vita contemporanea. Non un film comune quindi questo del giovane Blier, ma problematico e stimolante, frutto d'una personale indagine su taluni aspetti della crisi che travaglia la nostra civiltà, prospettati sì in termini di spettacolo, ma d'uno spettacolo intelligente.

Protest (t.l.: Protesta) di F. Hadzic (Jugoslavia).

Cinema della crisi è anche quello dello jugoslavo Fadil Hadzic e del polacco Kazimierz Kutz, autori rispettivamente di *Protest* (t.l.: Protesta) e di *Ktokolwiek wie...* (t.l.: Chiunque lo sappia...); una crisi circoscritta entro una particolare situazione ideologica e politica, ma estensibile anche ad altri tipi di società. Il film di Hadzic analizza le ragioni d'un suicidio, il fallimento della vita d'un giovane operaio che vede attorno a sé l'involuzione progressiva della rivoluzione socialista, l'imborghesimento sempre più esteso d'una società inizialmente costruita su nuove fondamenta, e non riesce a uscire dal circolo chiuso della

sua delusione. L'inchiesta inizia dal suicidio dell'operaio e procede a ritroso alla ricerca delle cause di questo gesto, accumulando fatti e opinioni sino a costruire un ritratto sfaccettato d'un uomo in crisi totale. Il discorso cinematografico è semplice e lineare, a volte ingenuo, ma mette a disposizione dello spettatore validi elementi per una visione d'insieme d'un certo interesse.

Ktokolwiek wie... (t.l.: Chiunque lo sappia...) di K. Kutz (Polonia).

Anche *Ktokolwiek wie...* di Kutz è costruito come un'inchiesta, ma appare più frammentario e inconcludente seppure tecnicamente più sciolto e maturo. L'avvio all'indagine d'una società prende le mosse dalla scomparsa d'una ragazza e dall'incarico che un giornalista riceve dalla sorella di lei di rintracciarla. La ragazza alla fine non si trova e poco o nulla veniamo a sapere dei motivi della sua scomparsa e della sua stessa personalità, ma il giornalista tuttavia scopre molte cose, fatti e personaggi, situazioni e rapporti che compongono un quadro insospettato della società in cui la ragazza viveva. Non l'analisi d'una crisi ideologica e morale, ma la rappresentazione delle vere relazioni umane e sociali che si nascondono dietro la rispettabilità la normalità e il decoro, è il tema fondamentale del film di Kutz, qui molto lontano purtroppo, nei risultati espressivi, dal non dimenticato *Silenzio* del 1963.

Il fatto è che, nonostante l'interesse per i problemi sollevati tanto da Hadzic quanto da Kutz, i loro film sono insufficienti ad esprimere compiutamente la complessità dei temi affrontati: il primo per una evidente limitatezza dei mezzi espressivi che impedisce alla storia narrata di assumere le proporzioni d'un autentico dramma dei tempi moderni; il secondo per una non chiara individuazione del centro focale della vicenda, continuamente in bilico tra ambiguità e reticenze, incapaci a dare all'ambiguità e alle reticenze la dimensione ideologica indispensabile a un saggio critico di costume, quale il film doveva essere.

L'harem di M. Ferreri (Italia).

Il tema della donna come oggetto nella moderna società dei consumi, già trattato da Godard in *Deux ou trois choses* e in altri suoi film precedenti, è stato riproposto in termini capovolti e in chiave grottesca da Marco Ferreri in *L'harem*, dove la donna, ormai completamente emancipata (o almeno così crede la protagonista del film), tratta a sua volta gli uomini come oggetti di consumo. Questa giovane donna, moderna e sofisticata, che rifiuta di sposarsi, di legarsi per sempre a un solo uomo, e preferisce amare a un tempo diversi uomini, scegliendosi volta a volta chi desidera in quel momento, è il simbolo della emancipazione femminile e come tale Ferreri lo porta fino alle estreme conseguenze, fino appunto alla trasfigurazione simbolica della storia, che termina nella lunga sequenza allegorica dell'uccisione della protagonista da parte dei « suoi » uomini. Ma questa volta, a differenza delle migliori prove precedenti del regista, la materia sfugge dalle mani del suo autore, si trasforma da grottesca e acuta commedia di costume in volgare e superficiale « pochade », anche se non priva, in parecchie sequenze della seconda parte, di notazioni graffianti e di situazioni esilaranti.

Il registro migliore di Ferreri, si sa, è l'umor nero. Fin dall'epoca del

Cochecito, la sua comicità nasceva dalle situazioni più strane e imbarazzanti, in cui egli riusciva a calare i suoi personaggi sostanzialmente normali. L'anormalità, il paradosso, il grottesco, lo strano venivano in seguito all'accumularsi dei fatti e all'aggrovigliarsi dei rapporti tra i personaggi, e permettevano allo spettatore di trasferire la storia su un piano critico, demistificatorio, a volte persino rivoluzionario. In *Harem* invece le cose scorrono via senza lasciar traccia: il divertimento non manca ma nemmeno lascia il segno; e l'assunto del film — la posizione della donna oggi, nei suoi rapporti con l'altro sesso e con la società — si perde per via, dietro una battuta spiritosa, una scenetta gustosa, una trovata intelligente.

È poco, troppo poco, per un'opera che poteva contribuire all'analisi d'un importante aspetto della moderna civiltà con acume e spirito d'osservazione, che poteva continuare il discorso iniziato parecchi anni fa da Ferreri nel tentativo di sconvolgere certi schemi mentali, certe abitudini, certi costumi, e che invece, nel panorama di questo X Gran Premio Bergamo, si pone purtroppo non certo ai primi posti.

Altri film.

Degli altri lungometraggi non c'è molto da dire, né dell'antologico svedese *Stimulantia* (id.), che raccoglie una serie di episodi ed episodietti dovuti alle firme di noti registi di quel paese, tra cui Ingmar Bergman, Gustav Molander, Vilgot Sjöman, Jörn Donner; né del sovietico *On ubivat' nje khotjel* (t.l.: Egli non voleva uccidere) di Gheorghij Scenghelaja, un ingenuo e infantile poema georgiano sulle leggendarie imprese d'un eroe popolare del XVIII secolo; e neppure del tedesco *Der Brief* realizzato dal regista jugoslavo Vlado Kristl, un tempo noto nel campo del cinema d'animazione, faticoso gioco intellettualistica di difficile lettura e alquanto gratuito; o dello svizzero-tedesco *Kuckucksjahre* del regista d'origine americana George Moorse, divertente ma inconcludente e superficiale storia degli amori, delle crisi e delle spranze di un giovane d'oggi, non privo di spunti originali e di sequenze fraffianti ma sostanzialmente evasivo e goliardico.

I cortometraggi.

Quanto ai medi e corti metraggi, il discorso non può che essere breve, sia per l'esiguo numero delle opere concorrenti, sia per il livello non eccelso delle medesime. Se trascuriamo l'italiano *Cesare Zavattini. Parliamo tanto di me* che Fabio Carpi ha realizzato per la televisione italiana con notevole cura e buoni risultati spettacolari, già noto al nostro pubblico, e se tralasciamo il discorso sui film d'animazione, alcuni già visti, che richiederebbero un esame particolareggiato inserendoli nel panorama più vasto del cinema d'animazione contemporaneo; l'attenzione non può che fermarsi sui due cecoslovacchi *Uzkost* (t.l.: Angoscia) di Zdeněk Kopac e *Dest* (t.l.: Pioggia) di Juro Jakubisko, quest'ultimo inserito dalla commissione selezionatrice tra i lungometraggi in concorso, anche se della durata di soli 32 minuti, e premiato con una Medaglia d'oro.

Uzkost si presenta come un documentario sull'arte contemporanea (e come tale ha ottenuto un premio nella categoria dei documentari per la televisione) e tratta infatti dell'opera grafica e pittorica della pittrice Toyen, di forma-

zione surrealistica, lungo l'arco di una trentina d'anni; ma a una più attenta visione mostra il suo carattere di poema visivo sull'angoscia dell'uomo d'oggi di fronte agli orrori della guerra e alla minaccia di totale distruzione.

Kopac si serve dei disegni e dei dipinti della Toyen per comporre un quadro vivacissimo e angosciante delle dilacerazioni dell'uomo in una società che è costruita sulla violenza e sulla sopraffazione. Le immagini della guerra e dei suoi orrori, le visioni allucinanti d'un mondo disumano, quelle di ieri come quelle di oggi, si dispongono una accanto all'altra in una successione ritmica e drammatica di grande efficacia, sicché il film, che era nato come documentario sull'arte, si trasforma via via in una lirica visione del mondo d'oggi, in cui l'opera della Toyen fornisce gli elementi d'un discorso più vasto e generale.

Dest di Jakubisko è invece un vero e proprio racconto, ed è stato inserito, come si è detto, nella categoria dei « film d'autore ». Si tratta dei ricordi, delle ansie, dei pensieri d'una giovane donna che cerca di cancellare il suo passato, ma pare non riesca a riallacciare i rapporti col mondo esterno, con le persone, con la natura, chiusa in una considerazione di se stessa, quasi in un compiacimento narcisistico delle proprie colpe. Il racconto è spezzettato, secondo certe esperienze narrative del cinema più recente, con frequenti salti di tempo e di spazio, difficili passaggi dal ricordo alla realtà e viceversa. Si fa una certa fatica a seguirlo, anche perché si affida più ad impressioni fugaci, ad accenni impercettibili, a situazioni fumose, che a fatti concreti; sicché il dramma della protagonista rimane sempre in ombra, dietro le immagini raffinate e struggenti, dietro le parole « poetiche ». Ma questa oscurità è anche il suo maggior pregio, perché Jakubisko sa avvolgere fatti e persone in una atmosfera di mistero e d'attesa, che conferisce alla sua piccola opera un fascino tutto particolare. Certe illuminazioni della personalità complessa della ragazza attraverso l'evidenza figurativa di talune scene sono acute; certe pause del racconto, in funzione meditativa, sono ricche d'introspezione psicologica. Tuttavia il film non soddisfa completamente, pare che vi manchi qualcosa, che il discorso sia stato interrotto bruscamente. Jakubisko fornisce del materiale interessante, suggerisce anche il modo d'utilizzarlo per comporre un originale ritratto di donna; ma alla fine il ritratto non prende forma, l'abbozzo rimane tale e lascia lo spettatore perplesso, insoddisfatto. E non è tanto lo sminuzzamento della narrazione, al quale d'altronde siamo abituati da tempo, a renderne faticosa la visione, quanto proprio l'incompiuta definizione tematica dell'opera, questo oscillare tra differenti preoccupazioni contenutistiche e formali, che ci auguriamo il giovane regista sappia superare in una più matura visione della realtà e dei suoi problemi.

GIANNI RONDOLINO

La giuria per la selezione dei film da ammettere in concorso e per l'assegnazione dei premi — composta da Morando Morandini (Italia, presidente), Felix Bucher

(Svizzera), Arnaldo Garrilho (Brasile), Julio Diamante (Spagna) e Nino Zucchelli, segretario — ha assegnato i seguenti premi:

GRAN PREMIO BERGAMO (di L. 5 milioni): *Sedmikrasky* (t.l.: Le margheritine) di Vera Chytilová (Cecoslovacchia);

PREMIO (DI L. 1 MILIONE) PER LA SEZIONE DEI CORTOMETRAGGI D'ARTE E SULL'ARTE PER LA TELEVISIONE: *Uzkost* di Zdeněk Kopac (Cecoslovacchia);

MEDAGLIA D'ORO PER LA SEZIONE DEI FILM D'AUTORE: *Dest* di Juro Jakubisko (Cecoslovacchia);

PREMIO SPECIALE DELLA GIURIA PER IL MIGLIORE ATTORE: Bekim Fehmiu (Jugoslavia) per *Protest*;

PREMIO SPECIALE DELLA GIURIA PER LA MIGLIORE ATTRICE: Maha Meril (Francia), per *Au pan coupé.*

Trento: un'edizione eccellente

Fu per festeggiare con parole d'elogio il decennale della rassegna trentina dedicata congiuntamente al film di montagna e a quello di esplorazione, che Giulio Cesare Castello poco più di un lustro fa scrisse che « le annate dei festival sono come quelle dei vini: se ne alternano di pingui e di più o meno magre. Ma in genere a Trento la ricerca del pezzo da collezione non va mai del tutto a vuoto ». Ci siamo ricordati di questo intervento inserito nel 1961 nel volume ricordo del festival che ha vita ad ogni fine settembre all'ombra delle Dolomiti, soppesando la sostanza davvera ottima della sedicesima edizione: un'annata — per dirla con Castelletto — pingue e generosa.

Intendiamoci, non tutte le trentaquattro pellicole in gara si possono collocare sullo stesso considerevole livello. V'è sempre (e pure questa volta la regola non ha avuto smentite) il gruppo di titoli « da primo pomeriggio », come s'usa dire a Trento per indicare le cose più deboli e meno rappresentative. Alcuni film si sono rivelati di converso eccellenti sia sul piano stilistico sia su quello informativo, didattico, scientifico. Altri — la maggioranza — han dimostrato di possedere doti d'equilibrio piuttosto dignitose. Sì: un'annata di tutta soddisfazione. Che ha permesso inoltre alla giuria internazionale, presieduta da Carlo Graffigna, di giostrare agilmente tra i diversi pezzi degni d'encomio iscritti in calendario.

Si è riusciti, cioè, avendo a disposizione più di un premio per entrambe le categorie, ad assegnare ad ognuna il giusto riconoscimento. Con un solo, ma alla somma dei fatti giustificato, rammarico: che al documentario lungometraggio del prestigioso vulcanologo francese Haroun Tazieff, *Volcan interdit*, sia toccata solo una platonica menzione. Certamente ha giuocato nella decisione il fatto che *Volcan interdit* è una variazione — sia pure egualmente affascinante — del sensazionale e violento documentario *Les rendez-vous du diable* che era stato premiato nel 1959.

Volcan interdit di H. Tazieff (Francia).

Di origine polacca, Tazieff compie qui ancora una delle sue audaci inchieste

sulle « montagne viventi »: compie cioè con la sua cinepresa un giro d'orizzonte presso i più importanti vulcani soffermandosi soprattutto, animato di sacra passione, sui crateri che eruttano il magma infuocato. E vi si accosta temerariamente per cogliere tutte le pieghe di uno spettacolo orrido e suggestionante, lasciando al conciso commento di Chris Marker il compito di spiegare le ragioni scientifiche del fenomeno. Vi inserisce ad un certo momento un antico filmato sull'eruzione, nel primo decennio del secolo, dell'Etna. E vediamo la lava travolgere casa dopo casa mentre l'invisibile anonimo operatore indietreggia con la « camera » a mano rischiando di venire egli stesso raggiunto dal liquido ribollente. Un documento nel documento, commentato come il resto del film dalla musica di Prokofiev.

È una debolezza, questa, di Tazieff. Ricordiamo la sequenza finale di *Les rendez-vous du diable*: vedeva con buon effetto alcune eruzioni sincronizzate con la musica wagneriana della « Cavalcata delle Walkirie ».

Cinema di montagna o di esplorazione quello del geologo Haroun Tazieff? Può appartenere indifferentemente ad entrambe le categorie, dimostrando una volta di più come l'intestazione del festival trentino sia tutt'altro che artificiosa; abbia anzi una sua giustificatissima ragion d'essere nelle pellicole selezionate per ogni nuova edizione. Vi sono film infatti realizzati per documentare una spedizione alpinistica presso montagne d'altri continenti, che divengono automaticamente nella loro prima parte anche documentari d'esplorazione, e ciò perché prima d'affrontare il gigante di roccia i componenti la spedizione si soffermano curiosando talora con risultati seri sulla vita, delle abitudini, sul folclore come tessuto sociale delle popolazioni del fondo valle.

Altri film di montagna.

Potremmo portare come recente esempio il mediometraggio britannico di Ned Kelly *The Magnificent Mountain* che ripropone il resoconto standard di una impresa alpinistica (nel caso specifico il gruppo di scalatori aveva come mèta la cresta nord dell'Alpamayo appartenente alla cordigliera bianca peruviana, situata a 6000 metri d'altitudine): preparativi per la partenza, le varie tappe del viaggio, marcia di avvicinamento, contatto con la gente del luogo, ingaggio dei portatori, attendamento al primo campo base, eccetera. Tali sequenze, consuete per lo spettatore abitudinario del festival di Trento, hanno assunto tono nuovo, leggero e gradevole, grazie a un commento parlato che rivela tutte le doti dell'« humour » tipico inglese. Ma anche la narrazione è svelta e quindi accettabile in ogni sua parte.

Un esempio di vistosa ingenuità ci è stato invece offerto col frammentario e tecnicamente insufficiente cortometraggio indiano d'alpinismo *The Challenge of Everest* di Arun Choudhuri. Si ha addirittura l'impressione che alcuni brani siano stati prefabbricati in studio. Lo si accetta solo come curiosità, benché oggi almeno sul piano puramente fotografico il documentario, a qualsiasi latitudine geografica esso appartenga, si rivela sempre smaliziatissimo. Potremmo menzionare a questo proposito gli addirittura virtuosistici, vuoti tuttavia d'autentica sostanza, film sciistici svizzero e austriaco *Lieben sie ski?* di Dieter Finnern e *Melodie auf ski* di Jan Boon. In specie il secondo, con le riprese dello sfarinamento della neve addosso allo sciatore solitario in un arcobaleno di colori, rappresenta la gioia di chi ama codesto sport invernale. Di là di certo suo (frequente in codesto genere di cinema) narcisismo. Senza dubbio alla vuota sostanza degli esempi appena ricordati è da preferire l'intenzione didattica,

ottenuta sobriamente e quindi spesso efficace, dei due documentari italiani *Scuola d'alpinismo Monte Bianco* di Enzo Pezzella e *Un 4.000 con lode* di Adalberto Frigerio.

Del primo sono protagoniste le « guide » di Courmayeur: insegnano agli aspiranti scalatori come arrampicare e come trattenere e portare in salvo un compagno di cordata penzoloni nel vuoto. Il secondo svela tutti i segreti per svolgere bene e senza pericoli lo sci alpinistico. Ad essi può essere accostato il documentario televisivo di Marino Giufrida *Montagna sicura*: in dodici minuti di proiezione vengono messe in evidenza alcune delle cause che provocano sciagure in montagna. L'alpinista Carlo Mauri fornisce quindi (visivamente) utili indicazioni per aggirare gli ostacoli, insomma porsi fuori da ogni possibile trabocchetto.

Un'agile registrazione di una cordata su una parete di roccia innevata è giunta a Trento dalla Polonia: *Dwóch* di Jerzy Surdel (comunque alla Polonia, [che aveva tra l'altro in calendario un elzevirino sugli spericolati dell'auto, tanto più matti quando si trovano a gareggiare su strade di montagna, d'inverno, quindi a tratti pericolosamente ghiacciate, intitolato *RMC 1967*: « Raid Montecarlo 1967 » e diretto da Ludwik Perski] è andato il Trofeo delle Nazioni). Così come ottimamente ripreso è apparso il cortometraggio cecoslovacco di Milo Bernat *Metamorfozy Skal* (t.l.: Metamorfosi delle rocce) dedicato a una scalata sui Tatra.

Dall'est Europa, a parte due filmini jugoslavi tutt'altro che eccezionali: *Koledniki* (t.l.: Festa di Capodanno) di Metod e Metka Madjura, e *Na petelina* (t.l.: Caccia al gallo cedrone) di Vojko Duletic, la commissione di selezione ha fatto posto in calendario all'unico film a soggetto del 16° festival: il sovietico *Chevssurskaja ballada* di S. Managadze già apparso alla rassegna di Locarno l'anno precedente. È un robusto pezzo di cinema popolare. Un racconto ambientato tra i pastori delle montagne caucasiche, legati tenacemente a costumi antichi tra cui un profondo senso dell'onore, dell'amicizia, e condotti talora a risolvere i propri problemi in faide tremende. V'è dentro insieme a un desiderio d'indagine etnografica (benché la narrazione sia costruita secondo le regole del cinema spettacolare) un rispetto genuino per la natura, per la montagna, per l'ambiente « puro » in cui questa gente vive sottolineato da qualche virtuosismo calligrafico che però non stona con l'insieme: aggiunge anzi freschezza alla storia d'amore che dà il via al film, giustificando quindi il massimo premio che la giuria ha voluto attribuirgli quale miglior film della categoria montagna.

Per la verità non v'erano altre possibilità. Si è detto come la commissione giudicante abbia lavorato d'agilità nell'assegnazione dei premi. Tenendo conto che i film a soggetto sono un poco estranei alle caratteristiche del festival per quel senso di ricostruito ch'essi — a tutti i livelli: in passato sullo schermo trentino si affermarono egualmente ad esempio *Il tempo si è fermato* di Olmi e *Banditi a Orgosolo* di De Seta — suggeriscono a una platea di appassionati e di specialisti di vita montana, il Gran Premio che a Trento sta al di sopra delle categorie è stato assegnato a una vecchia conoscenza di questa specialistica manifestazione, il tedesco Lothar Brandler per il suo film *Sensation Alpen*. Una carrellata ricca d'entusiasmo e di smaliziatissime riprese attraverso le Alpi.

Le prime inquadrature sono un omaggio a Trento: la città-convegno degli alpinisti di tutto il mondo. Poi la camera (Brandler protagonista) spazia verso

gli orizzonti delle alte vette, e assistiamo a una aerea scalata della cima ovest di Lavaredo e a un volo — in chiusura — dalla Roda di Vael di Bradler col paracadute.

Un film non perfetto, disuguale e frammentario perché disuguale e frammentaria è la materia ch'esso tratta. Però fornito di qualità formali, di un intrinseco entusiasmo che altri cineasti di montagna non riescono non solo a raggiungere ma nemmeno a suggerire. Tutto sommato un tema facile e spericolato insieme, privo di artifizi. Disimpegnato sia da un punto di vista contenutistico sia se raffrontato ad altri che della montagna han cercato di catturare motivi inediti se non addirittura polemici. Come l'etnografico di Renato Cepparo e Emilio Uberti *Una serpe per il santo* (dedicato a una tradizione religiosa ancora viva nel tessuto sociale di un paesino dell'Abruzzo); come *L'autunno di Desulo* di Fiorenzo Serra (rivolto alle donne dei pastori sardi della Barbagia che rimangono sole nei mesi freddi a tirare avanti una vita di responsabilità e di fatiche poiché i loro uomini conducono i greggi a svernare a valle); come *La montagna* di Fernando Armati (il telefilm già passato sul video casalingo dedicato alle spesso gravi, per la vita in città e in pianura, trasformazioni fatte subire alla montagna con la deviazione di corsi d'acqua, il disboscamento, l'installazione di teleferiche e funivie per agevolare il turismo di fine settimana, eccetera); come il film francese *Millenaires* di P. e F. de Roubaix (che con scrupolosa e affascinante puntigliosità scopre per lo spettatore la vita « minima» che anima una foresta coi suoi alberi morti, decapitati).

I film di esplorazione.

I film di montagna del 16° festival di Trento sono stati un numero considerevolmente superiore a quelli di esplorazione: 25 contro appena 9. Non diremmo tuttavia che la seconda sezione sia stata povera. Qualitativamente ha sommato una serie di pellicole che oseremmo definire da antologia. Si è parlato all'inizio delle presenti note del lungometraggio di Tazieff *Volcan interdit*. Il primo premio di categoria è andato a un altro documento di vasto respiro ed egualmente (anche se di tutt'altro argomento) apprezzabile per la fusione degli elementi stilistici con quelli del contenuto: *Die Letzten Paradiese* del tedesco Eugen Schuhmacher.

È un'escursione presso i più importanti parchi nazionali e riassume con brevi sequenze di godibile e talora poetico sapore didattico quanto altri cineasti, anche a questa stessa edizione del festival trentino (si veda il francese *S.O.S. Galapagos* di René Corpel) han voluto dire su una fauna precariamente difesa da parte dell'uomo dal « progresso » civilizzatore recato in sempre più larga misura ovunque dall'uomo stesso. Spettacolarmente il film di Schuhmacher è tutto da godere, anche se non gli nuocerebbe forse qualche sforbiciata per snellire certe pause un po' compiaciute. Agli animali (di montagna) sono dedicati anche i documentari norvegese e giapponese *Dyreliv pa fjellet om vinteren* (t.l.: Vita degli animali in montagna d'inverno) di Albert W. Owesen e *Rock Ptarmigan (Raicho)* (t.l.: Pernice di montagna) di Kaneshi Shimomura, i quali hanno in comune alcune sequenze registranti le abitudini di una sorta di uccelli gallinacei dotati di qualità mimetizzanti, cioè cambiano il colore delle penne secondo il mutare di colore, nelle diverse stagioni, della natura.

Rigorosamente scientifico il breve documentario tedesco *Jäger mit Ultraschall* (t.l.: I pipistrelli) di Ekkehard Beyer. Si sofferma in particolare su alcune

specie nostrane, sul pipistrello così detto orecchione, la nottola e il ferro di cavallo. Viene studiata (e dimostrata) la capacità di percezione dei suoni di quest'uccello in un esemplare sintesi visiva che ha la sostanza di una lezione didattica ad altissimo livello. Uguale rigore scientifico, questa volta rivolto a una indagine etnografica, è contenuto nel lungometraggio australiano, già apparso sullo schermo veneziano, *Desert People* di Ian Dunlop.

Interamente ripreso nel « Western Desert » situato nell'Australia centrale, è la registrazione severa e minuziosa delle abitudini di vita di alcune famiglie di nomadi aborigeni. I componenti di questa isolata comunità sopravvivono alla estrema povertà di quel territorio privo d'acqua e di animali, cibandosi soprattutto di lucertole che catturano seguendo piste note soltanto al loro istinto. È l'esigua rappresentanza di un popolo destinato a sicura estinzione. Un documento-testimonianza, quindi, di estremo interesse che da solo potrebbe valorizzare (per paradosso) una rassegna come questa di Trento.

Il calendario ne ha racchiusi invece, altri degni di altrettanta attenzione. Tra cui quello con cui chiudiamo le presenti note, alitato da una serena affettuosa visione della vita di Knud Rasmussen: l'esploratore danese che aveva nelle vene sangue esquimese da parte di madre, nato in Groenlandia nel 1879 e deceduto a Copenaghen nel 1933. È un po' l'emblema dell'altra faccia della moneta che simbolicamente rappresenta il festival. Il campione di una razza di pionieri ormai estinta e che trova continuità, oggi, negli esploratori degli spazi siderei. È intitolato semplicemente *Knud* questo film di poco più di mezz'ora, dovuto a Jørgen Ross. Ci mostra tra l'altro, inseriti opportunamente nel contesto biografico, alcune testimonianze filmate dovute allo stesso Rasmussen in terra artica risalenti alle sue ripetute spedizioni nel primo e nel secondo decennio del secolo. Hanno lo stesso umano impegno che ancora conserva il *Nanook* flahertyano.

PIERO ZANOTTO

La Giuria del 16° Festival internazionale del Film di Montagna e di Esplorazione « Città di Trento » — composta da Carlo Graffigna (Italia), presidente, Jean Durkheim (Francia), Jean Juge (in rappresentanza dell'U.I.A.A.), Günther Menthen (Germania), Henryk Mocek (Polonia), Paolo Bafile (in rappresentanza del Ministero dello Spettacolo, Italia) — al termine dei suoi lavori ha ritenuto di segnalare con una menzione speciale il film:

Volcan Interdit con il quale il regista Haroun Tazieff (Francia) continua la sua appassionata ricerca dei fenomeni più singolari e drammatici delle forze della natura; ha quindi assegnato i seguenti premi:

TROFEO GRAN PREMIO CITTÀ DI TRENTO: *Sensation Alpen* di Lothar Brandler (Germania);

RODODENDRO D'ORO (per il miglior lungometraggio di montagna): *Chevssurkaja Ballada* di S. Managdze (URSS);

GENZIANA D'ORO (per il miglior cortometraggio di montagna): *Calanques* di Gilbert Dassonville (Francia);

NETTUNO D'ORO (per il miglior film di esplorazione: *Die Letzten Paradiese* di Eugen Schuhmacher (Germania);

Per i film in formato 16 mm.:

TARGA D'ORO E LIRE 500.000 DEL CLUB ALPINO ITALIANO AL MIGLIOR FILM SULL'ALPINISMO: *Un 4000 con lode* di Adalberto Frigerio (Italia);

TARGA D'ORO E LIRE 500.000 PER IL MIGLIOR FILM DI MONTAGNA: *Dyreliv pa Fjellet om Vinteren* di Albert Owesen (Norvegia);

TARGA D'ORO E LIRE 500.000 PER IL MIGLIORE FILM DI ESPORAZIONE: *The Empty Quarter* di Richard Taylor (Gran Bretagna);

TROFEO DELLE NAZIONI: Polonia;

PREMIO « GABRIELLI » della Presidenza del Festival per il film tecnicamente e artisticamente più adatto alla televisione: *Lieben sie ski?* di Dieter Finnern (Svizzera).

I film di Trento

DESERT PEOPLE — **r.**: Ian Dunlop.
Vedere dati a pag. 26 (i film di Venezia).

MELODIE AUF SKI — **r., f.**: Jan Boon - **m.**: Bertl Breit - **p.**: Jan Boon - **o.**: Austria, 1966 (16 mm., 26').

METAMORFOZY SKAL — **r.**: Miro Bernat - **f.**: Vladimir Berg - **m.**: Miloslav Kuba - **p.**: Studio dei cortometraggi, Praga - **o.**: Cecoslovacchia, 1966 (20').

KNUD — **r.**: Jorgen Roos - **f.**: Torild Wulff, Leo Hansen, Jorgen Roos - **m.**: Ole Schmidt - **p.**: Nunafilm - **o.**: Danimarca, 1965 (33').

CALANQUES — **r., f.**: Gilbert Dassonville - **m.**: Vasori - **p.**: Ceres Film - **o.**: Francia, 1967 (11').

MILLENAIRES — **r.**: Paul e F. de Roubaix - **f.**: G. Stroue, J.M. Boussaguet, D. Tarot, P. Roubaix, S. Bertino - **m.**: François de Roubaix - **p.**: Les Film Je Vois Tout - **o.**: Francia, 1966 (26').

S.O.S. GALAPAGOS — **r., f.**: René Corpel - **m.**: Ciséo Elrubio - **p.**: Les Films du Centaure - **o.**: Francia, 1966 (17').

VOLCAN INTERDIT — **r., f.**: Haroun Tazieff - **m.**: Sergej Prokofiev - **p.**: Cine Documents Tazieff - **o.**: Francia, 1966 (80').

VOLS EN MONTAGNE — **r.**: J.J. Languepin - **f.**: Dominique Cheminal - **m.**: R. Cohen, Solal, Prokofiev - **p.**: Cinecim - **o.**: Francia, 1966 (17'30").

JÄGER MIT ULTRASCHALL — **r.**: Ekkehard Beyer - **f.**: Karl Oelsner - **m.**: Eckner-Lubé - **p.**: Film für Information und Bildung - **o.**: Germania, 1966 (13'27").

DIE LETZTEN PARADIESE — **p., r.**: Eugen Schuhmacher - **f.**: E. Schuhmacher, H. Barth, E. von Dessauer, F. Kalden, F. Höser - **m.**: Erich Bender, Günter Fuhlisch - **o.**: Germania, 1967 (111').

SENSATION ALPEN — **r., f.**: Lothar Brandler - **m.**: Peter Weiner - **p.**: Schongerfilm Hubert Schonger - **o.**: Germania, 1966 (68').

SERENATA TRENTINA — **r.**: Otto Guggenbichler - **f.**: Ernest Hess - **p.**: Bayerischer Rundfunk - **o.**: Germania (16 mm., 38').

DER VERSCHWUNDENE FLUSS — **r.**: Otto Guggenbichler - **f.**:

Franz Bauer - **p.**: Bayerischer Rundfunk - **o.**: Germania, 1966 (16 mm., 37').

ROCK PTARMIGAN (RAICHO) (t.l.: Pernice di montagna) — **r.**: Kaneshi Shimomura - **f.**: Michio Ito - **m.**: Akira Miyoshi - **p.**: Cinesell Japan Inc. - **o.**: Giappone, 1967 (31'30").

THE EMPTY QUARTER — **r.**: Richard Taylor - **f.**: Mostafa Hammuri - **p.**: Richard Taylor e Mostafa Hammuri - **o.**: Gran Bretagna, 1966 (16 mm., 48').

THE MAGNIFICENT MOUNTAIN — **r., f., p.**: Ned Kelly (per la TWW Ltd.) - **o.**: Gran Bretagna, 1966 (16 mm., 55').

ST KILDA - THE LONELY ISLAND — **r., f., p.**: Christopher Mylne - **o.**: Gran Bretagna (16 mm., 38').

SFIDA ALL'EVEREST (t.l.) — **r.**: Arun Choudhuri - **f.**: C.L. Kaul - **m.**: V. Shirali - **p.**: Films Division, Ministry of Information & Broadcasting Govt. of India - **o.**: India, 1966 (22').

FENOMENI BORACIFERI (t.l.) — **r., f.**: Osvaldur Knudsen - **m.**: Magnus Bl. Johannsson - **p.**: Osvaldur Knudsen - **o.**: Islanda (16 mm., 12').

AUTUNNO DI DESULO — **p., r.**: Fiorenzo Serra - Elio Serra - **m.**: Cesare Mastino - **o.**: Italia, 1966 (11').

LA MONTAGNA — **r.**: Fernaldo Armati - **f.**: Roberto Alzani - **m.**: Gino Peguri - **p.**: Rai, Radiotelevisione Italiana - **o.**: Italia, 1966 (16 mm., 50').

MONTAGNA SICURA — **r.**: Marino Giuffrida - **f.**: Carlo Caffari, Antonio Mutarelli - **p.**: Rai, Radiotelevisione Italiana - **o.**: Italia, 1967 (16 mm., 11'30").

UN 4.000 CON LODE — **p., r., f.**: Frigerio Adalberto - **m.**: Sergio Gamberini, Carlo Rancati - **o.**: Italia, 1966 (16 mm., 48').

SCUOLA DI ALPINISMO SUL MONTE BIANCO — **r., f.**: Enzo Pezzella - **p.**: Società delle Guide di Courmayeur - **o.**: Italia, 1966 (16 mm., 25').

UNA SERPE PER IL SANTO — **r., f.**: Renato Cepparo e Emilio Uberti - **p.**: Record TV Film - **o.**: Italia, 1966 (16 mm., 30').

KOLEDNIKI (t.l.: Festa di Capodanno) — **r.**: Metod e Metka Badjura - **f.**: Srece Pavlovic - **m.**: Bonjan Adamic - **p.**: Viba Film - **o.**: Jugoslavia, 1967 (13').

NA PETELINA (t.l.: Caccia al gallo cedrone) — **r.**: Vojko Duletic - **f.**: Viki Pogacar - **m.**: France Lampret - **p.**: Viba Film - **o.**: Jugoslavia, 1966 (9').

DYRELIV PA FJELLET OM VINTEREN (t.l.: Vita degli animali in montagna d'inverno) — **r.**: Albert W. Owesen - **m.**: Maj Sonstevold - **p.**: Owesen Film - **o.**: Norvegia, 1964 (16 mm., 13').

DWOCH — **r.**: Jerzy Surdel - **f.**: Zbigniew Kaliniewicz - **p.**: Haute Ecole du Film, Lodz - **o.**: Polonia, 1967 (11').

RMC 1967 — **r.**: Ludwik Perski - **f.**: Slawomir Slawkowski e Sergiusz Sprudin - **p.**: Documentary Film Studio in Warsaw - **o.**: Polonia, 1967 (21'21").

W TURNIACH — **r.**, **f.**: Janusz Czecz - **p.**: Educational Film Studio in Lodz - **o.**: Polonia (9').

LIEBEN SIE SKI (t.l.: Amate lo sci) — **r.**: Dieter Finnern - **f.**: Alexandre Barbey - **m.**: Willibald Kresin - **p.**: Condor Film AG - **o.**: Svizzera, 1967 (11').

CHEVSSURSKAJA BALLADA (t.l.: La ballata dei Chevssurskij) — **r.**: S. Managdzé - **p.**: URSS.
Vedere giudizio di P. Zanotto e dati nel n. 7-8, luglio-agosto 1966 (Festival di Locarno).

(*a cura di* PIERO ZANOTTO)

Barcellona: nona settimana del colore

La « Settimana internazionale del cinema a colori » che si svolge annualmente in ottobre all'interno del Palazzo delle Nazioni di Barcellona (situato nell'avenida Maria Cristina, tra plaza de España, cioè, e il parco di Montjuich), con la sua nona edizione ha riconfermato non soltanto il proprio ruolo informatore nei confronti delle mode espressive cui soggiace il film cromatico di continuo; ha ribadito anche con autorità e fermezza ciò che possiamo definire il suo ruolo-guida nei confronti di quanti in Spagna operano seriamente nel cinema. Ciò perché essa, presentando ogni dodici mesi una rigorosa selezione di film di lungometraggio a soggetto a colori (non importa se presentati ad altri festival o nei paesi di origine: sono sempre inediti per il mercato iberico in quanto il loro inserimento in calendario equivale anche ad uno sgravio delle tasse d'importazione e quindi dopo d'allora sono agevolati nella libera circolazione dentro il perimetro spagnolo), nell'arco di otto giorni riesce a sommare sullo schermo stili diversi e fermenti estetici nuovi, finendo alla lunga col condizionare (e ispirare) gli autori nazionali.

Siamo cioè convinti che anche e soprattutto sulla spinta di codesta occasione, cui spetta pure l'apertura di nuove possibilità psicologiche presso gli organi amministrativi (leggi soprattutto censura!), ha potuto prendere piede quello che laggiù viene definito « el joven cine barcelonés »: in altre parole, il nuovo cinema spagnolo.

Lo scorso anno si ebbe l'occasione di vedere alla « semana » di Barcellona il primo esempio di codesto cinema: *Fata Morgana* del giovane regista Vicente Aranda, nei confronti del quale pronunciammo su queste stesse pagine (1) concise ma totali riserve non tanto nei confronti dei suoi aspetti formali ch'erano assai suggestivi bensì di come la materia, l'argomento era trattato. A quella medesima edizione s'affermò comunque nel giudizio della giuria internazionale presieduta da Cesare Perfetto un cortometraggio uscito dal citato nuovo gruppo creativo: *Circles.* Tematicamente ambiguo, dimostrava che il suo autore Ricardo Bofil era maturo stilisticamente per affrontare prove più impegnative.

« El joven cine » s'è ripresentato alla nona « Semana » con la prima prova

(1) « Bianco e Nero », n. 11, 4 novembre 1966.

di altri promettenti cineasti, già passati al vaglio dei giudizi di Pesaro. Jacinto Esteva Grewe e Joaquín Jordá col loro ambiziosissimo film *Dante no es únicamente severo* del quale dissero « que parece realizarse ante los ojos del espectator sin otra ley que la libertad ». Una definizione un po' comoda, evasiva addirittura nei confronti di confessioni più approfondite, che potrebbe tuttavia nascondere volutamente il vero pensiero di Jacinto Esteva Grewe e Joaquín Jordá: il desiderio cioè di rompere clamorosamente con le collaudate formule narrative e, dopo avere fatto accettare codesto nuovo cinema di rottura, affrontare temi e argomenti sino a questo momento considerati tabù dagli organi censori dello Stato. D'altro canto, tra le righe del loro scombinato film che interpola — quasi come dei siparietti tra le diverse situazioni — il primo piano di un occhio umano sottoposto a un curioso trattamento chirurgico che non può non rammentare *Un chien andalou* del Buñuel surrealista, si intuiscono motivi satirici nei confronti della odierna società iberica, affidati alle schermaglie di tono talora onirico (intinte di acre umorismo) di due coniugi interpretati da Serena Vergano e Enrique Irazoqui, l'attore che prestò il proprio volto al Cristo pasoliniano.

Dante no es únicamente severo di J. E. Grewe e J. Jordá (Spagna).

Questa volta il nuovo cinema iberico è risultato assente dalla categoria cortometraggi, e il fatto che dei quattro documentari presentati dalla Spagna tre fossero d'intonazione turistica e solo l'ultimo — *Viaje al pais cubista* di Antonio Perez Olea — risultasse interessante per il tentativo di esprimere attraverso la pittura cubista una « realistica » visione della vita di tutti i giorni, sta a dimostrare come proprio al « joven cine » sian da affidare molte speranze sul futuro del film spagnolo.

I cortometraggi.

Soltanto i cortometraggi sono competitivi alla rassegna di Barcellona. Davanti a un pubblico piuttosto avaro d'applausi e di consensi sono srotolati una quarantina di titoli iscritti da quattordici paesi. Un panorama non sempre soddisfacente, fatto nella maggior parte dei casi di cose consuete, che ha trovato buon sostegno nel cinema d'animazione italiano, inglese, polacco, canadese. Tanto che è stato giocoforza per la giuria internazionale presieduta dall'uruguayano Josè Maria Podestà assegnare due dei tre premi in palio a due *cartoons*: *Sztandar* (t.l.: Lo stendardo) del polacco Miroslaw Kijowicz e *Il signor Rossi compera l'automobile* di Bruno Bozzetto, reduce da altre innumerevoli recenti vittorie. Ultima, in ordine di tempo, quella avuta pure a Barcellona dai critici accreditati mediante referendum come il miglior pezzo umoristico della rassegna. Gli è stata assegnata la statuetta-miniatura della « Bella Magiarge » offerta per il secondo anno dal Festival del film comico e umoristico di Bordighera.

Altri titoli da ricordare: innanzi tutto *Opus* dell'inglese Don Levy che condensa in poco meno di mezz'ora, con intuizioni formali che si sposano felicemente al contenuto, le varie odierne mode artistico-culturali britanniche. Il tedesco *Clestscher und ihre Ströme* di Alfred Ehrhardt e il francese *Gloire a Felix Tournachon* di André Martin e Hichel Boschet, entrambi menzionati nel verbale di premiazione per l'impiego di una felicissima tecnica che valorizza artisticamente i due differenti argomenti: il primo rivolto ai ghiacciai islandesi, il secondo al contributo dato all'affermazione della fotografia da quel poliedrico ed eccentrico personaggio che fu nella seconda metà dell'Ottocento Nadar.

Tra gli italiani, posto fuori concorso l'interessante documentario di Alfredo Di Laura *Emilio Vedova, scontro di situazioni* perché superava coi suoi 43

minuti di proiezione i limiti imposti dal regolamento a proposito della categoria cortometraggi, è da menzionare quello di Giorgio Patara *Zeffirelli e gli adolescenti di Verona,* visione indiscreta dentro il « set » del film *Giulietta e Romeo* di cui Zeffirelli è appunto regista. Dotato di una fotografia policroma spesso funzionale, appare frammentario nel suo discorso che vorrebbe allacciare con un filo invisibile il romanticismo della tragedia di Shakespeare con la disponibilità ad atteggiamenti simili da parte degli odierni giovani beat.

Trionfa dunque il colore a Barcellona. E non soltanto attraverso i film di lungo e cortometraggio selezionati per la « Semana » diretta dal critico e cineasta Josè Maria Otero, uomo attivissimo nella compagine produttiva spagnola con apporti vari, tra cui — nel momento in cui la sua manifestazione aveva luogo — l'organizzazione generale del telefilm in quattro puntate *Cristoforo Colombo,* di coproduzione italo-spagnola, affidato alla regia di Vittorio Cottafavi. Pure quest'anno nella vastissima area del Palazzo delle Nazioni s'è allesito (per la quinta volta) il così chiamato « Sonimag », il Salone cioè « de la imagen, sonido y electronica » in cui vengono esposti tutti i più recenti e talora rivoluzionari apparecchi audiovisivi. Fiera ricca d'allettanti curiosità in un alone spesso quasi avveniristico che ci rende coscienti di come l'umanità abbia fatto ancora un audace passo in avanti in un settore tecnico-scientifico di cui a breve scadenza potrà servirsi ampiamente.

Con il Salone « Sonimag », il Congresso (presieduto da Josè Maria Otero) animato da spesso vivaci relazioni fornite in varie lingue che cercano di fare il punto sulle conquiste estetiche e tematiche del cinema e della televisione, anticipando prospettive di traguardo che coinvolgono anche i settori economici della questione, nonché quelli rivolti alla libertà di espressione.

Si tratta, come possiamo constatare, di un legame a doppio filo con le finalità della « Semana » cinematografica. La quale ha allineato sul suo capace schermo film ormai noti per essere passati attraverso altri festival o addirittura il comune mercato italiano, e film inediti. Tutti selezionati comunque col desiderio di formare una ideale passerella (o vetrina) sulla quale trovasse proficua esposizione quanto di interessante ha saputo dire l'ultimo grido di una moda espressiva condizionata al colore. Così, accanto a *Blow-Up* di Antonioni, il menzionato film spagnolo di Jacinto Esteva Grewe e Joaquín Jordá, *Tatöwierung* di Johannes Schaaf, *La collectionneuse* di Eric Rohmer, *Vivre pour vivre* (Vivere per vivere) di Claude Lelouch, *Lo straniero* di Visconti, *Elvira Madigan* (id.) di Bo Widerberg, *En la selva no hay estrellas* di Armando Robles Godoy (pellicola peruviana acquistata subito per il circuito iberico), s'è visto ad esempio pure un sorvegliato esempio di cinema letterario portoghese: *As ilhas encantadas* (t.l.: Le isole incantate) di Carlos Villardebo desunto da uno dei romanzi marinari più desolati, e anche in questo in parte autobiografici, dell'autore di « Moby Dick »: Herman Melville.

As ilhas encantadas (t.l.: Le isole incantate) di C. Villardebo (Portogallo).

Esempio di cinema letterario, si è detto. Lo si sente nel tono solenne delle immagini scolpite come nella pietra, formalmente curate, rivolte agli ampi spazi che Melville cercò sempre trovandoli nelle distese marine e in certe isole remote ed esotiche. Costumisticamente *Le isole incantate* è pure puntuale, preciso, e si lega perciò non forzatamente alla plasticità di ogni inquadratura. Forse in questa ricercatezza formale capace di dare attraverso le immagini ciò che Melville affidò alla parola, sta la debolezza del film. L'incapacità del regista di ricreare

ex-novo l'impianto narrativo e psicologico del romanzo. Accettando però dall'inizio la posizione di umiltà, direi, di Villardebo, si può ricavarne un'impressione senz'altro positiva.

Il commento musicale, affidato a composizioni di Bach, non sovrasta mai l'immagine e i suoi significati figurativi: diremmo che spesso riesce ad amalgamarsi ad essa trovando quindi una sua ragion d'essere sincera ed equilibrata.

Games di C. Harrington (U.S.A.).

Di buon mestiere ma nulla più è apparso invece l'esempio di cinema terrificante offertoci dallo statunitense Curtis Harrington con *Games*. L'argomento alquanto sfruttato (sembra prendere in prestito la chiave drammatica del « thrilling » poliziesco *Gaslight* di Patrick Hamilton dalla quale Cukor trasse il film *Angoscia* con Charles Boyer e Ingrid Bergman), in cui si vede un avido e iniquo giovane marito spingere prima alle soglie della pazzia e quindi del delitto la ignara moglie, allo scopo evidente di liberarsene, s'appoggia su una sceneggiatura hitchcockiana strizzando l'occhio nel contempo ai « maquillages » vistosamente impressionanti dei film di Roger Corman.

Egy Magyar Nábob - Kárhathy Zoltán di Z. Vorkonyi (Ungheria).

Pellicola commerciale di tutto riposo, costruita su di un cliché facilmente appetibile. Tuttavia accolta anche dagli spettatori barcellonesi (i medesimi evidentemente che affollano le sale pubbliche che una recente disposizione legislativa ha consentito di trasformare in « cinéma d'assai ») con quelle riserve ad esempio non manifestate nei confronti di due film « in costume » rispettivamente ungherese e polacco. Probabilmente trovandovi in entrambi una effettiva diligenza di ricostruzione storica. Stiamo parlando di *Egy Magyar Nábob - Kárhathy Zoltán* che Zoltán Varkonyi ha ricavato da una novella di Mor Jokai (tradotto in « Gli ultimi potenti »), e di *Marysia i Napoleon* (t.l.: Maria e Napoleone) di Leonard Buczkowski.

Maryśia i Napoleon (t.l.: Maria e Napoleone) di L. Buczkowski (Polonia).

Il primo è ambientato nella prima metà del secolo scorso e propone una critica retrospettiva della dissipatrice società borghese del tempo; critica che ha risvolti talora ingenui, immersa in un alone narrativo simile per molti versi a certi film (fatte le debite differenze) dedicati da Hollywood alle patriarcali famiglie del vecchio Sud. Il secondo è solo un pretesto, per altro assai gustoso, per confezionare una storia d'amore sulla scorta probabile delle scene e dei costumi serviti a Andrzej Wajda per il film *Popioly* (t.l.: Cenere) evocante la leggendaria epopea napoleonica. Protagonista femminile nel ruolo di Maria Walewska la medesima attrice che nel film di Wajda interpretò la fiera principessa Elisabeth. Dall'epoca moderna l'azione viene trasportata centosessanta anni indietro: i due giovani animatori della storia imaginano di rivivere (somigliando essi ai personaggi del tempo) un grande amore rimasto celebre.

Zodia feccioarei (t.l.: Il segno della vergine) di M. Marcus (Romania).

Il pretesto, ripetiamo, è gradevole e lontano da speciosi artifizi. Un altro film, romeno, *Zodia feccioarei* (t.l.: Il segno della vergine), realizzato da Manole Marcus, tenta di innestare una moderna tragedia nelle dimensioni della tragedia classica, servendosi di una festa agreste d'impronta mitologica. L'insieme appare discontinuo; riesce comunque a trovare sinceri accenti drammatici di là della facile tentazione di calare la narrazione nel pittoricismo folclorico. Manole Marcus ha avuto l'intuizione felice di tenere i colori su toni sfumati, dando quindi alla tragedia un suo senso misterioso che la pone fuori dal tempo e dalla realtà.

PIERO ZANOTTO

La giuria internazionale della « Semana internacional de cine en color » di Barcellona — composta da: José Maria Podestá (Uruguay), presidente, Juan Amorós (Spagna), Francisco Rovira Beleta (Spagna), Brigitte Reiner (Germania), Piero Zanotto (Italia) — dopo avere visionato i 35 cortometraggi in concorso ha deliberato a maggioranza di assegnare i seguenti premi:

MEDAGLIA D'ORO: *Opus* di Don Levy (Gran Bretagna);

MEDAGLIA D'ARGENTO: *Sztandar* di Miroslaw Kijowicz (Polonia);

MEDAGLIA DI BRONZO: *Il signor Rossi compera l'automobile* di Bruno Bozzetto (Italia).

Segnala inoltre per due « menzioni speciali » i film:

Gletscher und ihre Strömer di Alfred Ehrhard (Germania Occ.), « per la purezza del colore e l'indovinata scelta della banda sonora in funzione del tema »;

Cloire a Felix Tournachon di André Martin e Michel Boschet (Francia) « per l'eloquente evocazione di un'epoca attraverso l'opera e la personalità di un artista fotografo ».

PREMIO DELLA CRITICA PER IL MIGLIOR FILM UMORISTICO, assegnato mediante referendum (miniatura della statua « Bella Magiarge » offerto dal Festival del film comi e umoristico di Bordighera): *Il signor Rossi compera l'automobile* di Bruno Bozzetto (Italia).

I film di Barcellona

Lungometraggi:

EN LA SELVA NO HAY ESTRELLAS — **r., s., sc.:** Armando Robles Godoy - **f.:** Jorge Prats - **m.:** Enrique Pinilla e il motivo « Himmo al sol » di Daniel Alomía Robles - **int.:** Ignacio Quiros, Luisa Otero, Susana Pardahl, Jorge Aragon, Manuel Delorio, Jorge Montoro, Demetrio Tupac Yupanqui, Cesar D. Miro, Estenio Vargas, Willy Griffiths, Tania Rey, Manuel Chiarella, Oscar Torres - p.: Antara Films del Perù - **o.:** Perù, 1966.

MARYSIA I NAPOLEON (t.l.: Maria e Napoleone) — **r.:** Leonard Buczkowski - **s., sc.:** Leonard Buczkowski e Andrzej Jarecki - **f.:** Wieslaw Zdort - int.: Beata Tyszkiewicz, Gustaw Holoubek, Juliusz Luszczewski, Zdzislaw Maklakiewicz, Ewa Berger-Jankowska, Halina Kossobudzka, Ewa Krasnodebska, Ignacu Machowski, Kazimierz Rudzki, Saturnin Zurawski, Anna Ciepielewska - **p.:** Gruppo « Kadr » - **o.:** Polonia, 1966.

AS ILHAS ENCANTADAS (t.l.: Le isole incantate) — **r.:** Carlos Villardebo - **sc.:** Carlos Villardebo, Jane Villardebo, Raymond Bellour dalla omonima novella di Herman Melville - **f.:** Jean Rabier - **m.:** J.S. Bach - **int.:** Amalia Rodrigues, Pierre Vaneck, Pierre Clementi, João Guedes, Jorge De Sousa Costa, João Florença, Antonio Polonio - **p.:** Antonoi De Cunha Telles (Lisboa) - Les Films Number One (Paris) - **o.:** Portogallo, 1966.

ZODIA FECCIOAREI (t.l.: Il segno della vergine) — **r.:** Manole Marcus - **s., sc.:** Mihnea Gheorghiu - **f.:** Sandu Intorsureanu - m.: Tiberiu Olah - **int.:** Ioana Bulca, Cristea, Avram, Gilda Marinesco, Ana Szeles, Mircea Basta, Sorin Postelnico, Peter Paul-Hoffer, Mania Antonova - **p.:** Studio Bucarest - **o.:** Romania, 1966.

DANTE NO ES UNICAMENTE SEVERO — **r., s., sc.:** Jacinto Esteva Grewe e Joaquín Jordá - **f.:** Juan Amorós - **m.:** Marco Rossi - **int.:** Serena Vergano, Romy, Enrique Irazoqui, Hannie Van Zantwyk, Luis

Ciges, Jaime Picas, Joaquín Jordá, Susan Holmquist - **p.**: Films Contacto - **o.**: Spagna, 1967.

EGY MAGYAR NABOB - KARPATHY ZOLTAN — **r.**: Zoltan Varkonyi - **sc.**: Janos Edödy da una novella di Mor Jokai - **f.**: Istvan Hildebrand - **m.**: Ferenc Farkas - **int.**: Ferenc Bessenyei, Eva Papp, Istvan Kovacs, Zoltan Latinovits, Eva Ruttkay, Vera Venczel, Ivan Darvas, Zoltan Varkonyi, Lajos Basti, Karoly Kovacs, Vera Szemere, Judit Halasz, Tibor Bitskey, Teri Torday - **p.**: Studio Mafilm IV (Budapest) - **o.**: Ungheria, 1966.

GAMES — **r.**: Curtis Harrington - **s.**: Curtis Harrington e George Edwards - **sc.**: Gene Kearney - **f.**: William A. Fraker - **m.**: Samuel Matlovsky - **int.**: Simone Signoret, James Caan, Katharine Ross, Don Stroud, Kent Smith, Estelle Winwood, Marjorie Bennett, Ian Wolfe, Anthony Eustrel, Eloise Hardt, George Furth - **p.**: George Ewards per la Universal International - **o.**: U.S.A., 1966.

(*a cura di* PIERO ZANOTTO)

Este: l'inchiesta filmata tra cinema e televisione

Lo spettacolo cinematografico deve fare i conti ogni giorno di più con la realtà che ci circonda. Già la parola « spettacolo » suona falsa se applicata a film che sono essenzialmente dei documenti di vita, denuncia di una condizione umana, semplice registrazione ove è minima l'elaborazione dell'autore, anche se è sempre presente il momento opzionale della scelta.

Il desiderio di conoscere il più fedelmente possibile la nostra condizione di uomini in un mondo che si evolve così rapidamente, e il valore dissacratorio che ha dato alle arti visive l'enorme diffusione dei mezzi di comunicazione di massa, hanno fatto prevalere ormai sul tradizionale atteggiamento dell'artista reinventore di una sua realtà, quello dell'uomo di cultura impegnato ideologicamente che organizza tutti i dati possibili della realtà che lo circonda per riproporli come una sua particolare visione del mondo. È quanto stanno facendo autori come Antonioni e Resnais, oppure, in una direzione ancora più assoluta, Godard che ha addirittura smesso i canoni tradizionali del racconto, per « inventare » il film-saggio che richiede dallo spettatore una ben diversa e più attiva partecipazione alla fruizione dello spettacolo.

È ovvio che un atteggiamento siffatto di fronte alla realtà è precipuo di quegli autori che per definizione rifuggono dallo spettacolo inteso come piacevole intrattenimento, ma invece intendono il mezzo cinematografico come uno strumento di conoscenza, di lotta, di contestazione. Così nel campo più ristretto del documentario assistiamo ad una sua evoluzione, già in atto da qualche tempo, da un modo di raccontare favolistico e romantico che, nei risultati più validi, approdava ad una sorta di contemplazione, sia pure partecipe, di una determinata realtà (Pasinetti e il primo Antonioni documentarista), ad un

inserimento vivo, « compromettente », nel senso proprio del termine, con una ben individuata situazione umana, sociale, ideologica.

È quanto ora stanno facendo i nostri migliori documentaristi; ma non solo loro, perché il campo di applicazione del mezzo cinema si è enormemente allargato, soprattutto con l'avvento della televisione, per cui assistiamo al fenomeno di un giornalismo applicato al cinema, dall'indubbio valore di documentazione, di denuncia e di verifica.

Se i premi hanno un significato, il primo premio dato quest'anno ad Este, all'annuale rassegna dell'inchiesta filmata, ne ha uno d'inequivocabile valore di scelta che rivaluta, una volta tanto, il lavoro di giuria per lo più condizionato da molteplici fattori che portano a verdetti assurdi e conformisti.

Ad Este, invece, Pietro Bianchi, Gianni Bisiach, Ivano Cipriani, Italo Moscati e Alberico Sala, premiando *L'uomo da salvare* di Angelo Campanella hanno voluto soprattutto indicare in un impegno giornalistico che ha come riferimento costante l'uomo, una delle forme, e tra le più valide, con cui oggi giorno s'intende fare opera di contestazione, al di fuori e, se necessario, contro le grandi concentrazioni di potere, pubbliche e private, per il rinnovamento delle strutture di una società impreparata ad accogliere, ed infatti la subisce, la rivoluzione tecnologica in atto. Il servizio di Campanella, curato per la rubrica televisiva « TV-7 » (16 mm - 16 minuti) assume come termine di paragone le catene di montaggio degli stabilimenti Fiat di Torino e i servizi sanitari colà predisposti, ma è evidente che il discorso può essere ampliato a tutti i grandi complessi industriali, ove l'operaio è entrato a far parte di un meccanismo del quale ignora quasi tutto, e, più che partecipe di un processo produttivo, ne è succube, riportandone menomazioni psichiche gravissime.

La ripetizione meccanica dei gesti, il lavoro svolto in ambienti ove il rumore è assordante, la coscienza continua di non poter alterare con un atto di volontà il rapporto che lo lega alla macchina, ecco alcuni degli elementi che fanno dell'operaio nella fabbrica moderna un alienato, un individuo soggetto a nevrosi e profondi squilibri psichici.

Il filmato di Campanella non si ferma alla sola denuncia del fatto, ma va oltre, alla ricerca di possibili soluzioni del problema: dai pannelli fonoassorbenti a tempi di lavorazione meno ridotti, ad un rapporto più attivo con la macchina, ove quest'ultima effettivamente « sostituisca » l'uomo e non questi ne sia assorbito riducendosi anche lui a rotella di un complesso oppressivo più vasto.

Un lavoro dunque che rende all'uomo, inteso nel senso cristiano del termine, un servizio utile perché non si ferma alla semplice descrittività aneddotica e superficiale, ma penetra nel tessuto connettivo di una società che non può più nascondere le sue deficienze, ma, appunto, rivelandole, crea i presupposti per il loro superamento.

È quanto stanno facendo, con impegno e serietà, alcune rubriche televisive e, come tutte le cose serie, senza clamori o scandali che portano invece alla ribalta della cronaca ben più mediocri e discutibili lavori.

Ad Este quei filmati sono stati visti, desunti da vari numeri di « TV-7 », di « Cordialmente » della rubrica « Giovani », da qualche servizio d'attualità del « Telegiornale ».

È questo il caso del servizio *Mio figlio bandito* di Vincenzo Gamna e

Bruno Modugno, un'intervista con la madre del più giovane dei rapinatori e assassini di Milano. Un documento di accorata mestizia che ha colto una testimonianza umana preziosissima che, altrimenti, sarebbe andata dispersa.

Nei nostri musei, nelle nostre pinacoteche, gipsoteche, emeroteche, biblioteche si raccolgono testi, reperti, documenti i più vari e disparati che ci parlano della bravura dell'uomo, delle sue capacità artistiche. In una ideale filmoteca si potrebbero raccogliere testimonianze come queste che colgono l'uomo in un momento supremo, ove la mediazione tra ciò che uno prova e il manifestarlo, viene annullata e si ha l'immediatezza assoluta, il sentimento allo stato puro.

È quanto è stato raggiunto anche in altri servizi, o inchieste, o documenti di vita che sarebbe lungo elencare, visti ad Este, ma che continuano, riproponendoci altre situazioni, sui nostri teleschermi, ogni giorno, basta saperli individuare, cogliere nei pochi minuti in cui ci vengono proposti.

Desidero solo ricordarne alcuni, ma il giudizio positivo si estende a tutti, pur nelle diverse misure, perché l'oggetto è unico: una testimonianza sull'uomo colta al vivo senza diaframmi. È questo il caso di *I giovani di Ollolai* di Vincenzo Gamna che, sulla base di dolorosi fatti di sangue in Sardegna, addirittura lo sterminio di un'intera famiglia, riunisce un gruppo di giovani nella sala del Consiglio Comunale per parlare sul tema dell'omertà; oppure il servizio di Guido Guidi e Raffaele Andreassi *Le ombre di Gaeta*, sui criminali di guerra Reder e Kappler, che hanno legato il loro nome a due fatti di aberrazione umana: Marzabotto e le fosse Ardeatine. E ancora: *Le braccia stanche* di Ennio Mastrostefano sullo spopolamento delle campagne, *La pillola* di Fernando Cancedda, *L'adozione* di Giulio Morelli, *Carlo e Antonio sindacalisti a Milano* di Filippo De Luigi e Gian Paolo Cresci, dai titoli già abbastanza eloquenti, e tutti condotti con aderenza alle cose vissute, senza inutili fronzoli o divagazioni. È questo un pregio della televisione quando è portata a contatto vivo con la vita, così com'è nella natura stessa del mezzo.

E che il metodo sia valido, lo dimostra il sempre maggiore allineamento della produzione documentaristica-cinema, ai modi narrativi propri della televisione. È il caso di Ansano Giannarelli, autore di due mediometraggi, l'uno *Diario di bordo*, in collaborazione con Piero Nelli, vincitore del Nastro d'Argento 1966, l'altro, *Il bianco e il nero*, premiato ad Este. Quest'ultimo è una acuta analisi di un caso umano, una donna bianca in mezzo ad un mondo nero, contrappuntato con il racconto di un vecchio senegalese che aveva servito la Francia in guerra, versando anche il suo sangue senza sapere bene per chi e per che cosa. Con un doppiaggio prezioso che si avvicina alla perfezione bizantina e quindi un po' decadente, veniamo inseriti in un mondo ben preciso, anche se limitato, ma per assumere significati che vanno al di là dei casi narrati e coinvolgendo i problemi, ancora in gran parte insoluti, del colonialismo e del razzismo.

Con *Diario di bordo* partecipiamo invece ad una « bordata », cioè al viaggio di un peschereccio d'alto mare che da Mazara del Vallo in Sicilia, si porta sui banchi di pesca in Atlantico. Le storie, gli umori, le idee, la vita di bordo dei pescatori, i loro problemi, le speranze, le delusioni, i sogni, il lavoro faticoso e scarsamente retribuito, lontani da casa sette-otto mesi all'anno. E poi uno squarcio di vita a terra, il « divertimento », la donna, durante una sosta a Las Palmas. Una sequenza piena di umori, di vitalità animalesca, ma presentata con

impeto e vigorìa che la riscatta e non si compromette, non « ci » compromette, come altre volte è accaduto (Jacopetti docet). Un autentico brano d'autore che fa sperare in prove di maggior respiro da parte di Giannarelli, un nome da ricordare.

Non altrettanto si può dire, e con rammarico, del film presentato da Piero Nelli, *Radiografia della miseria*, che ha tutti i connotati esteriori per essere assimilato alle inchieste più vere. Il film vuole essere un quadro della miseria più nera « in uno dei tanti paesi della Sicilia interna nell'anno 1967 », ma gli manca lo spirito della denuncia, quel senso vivo e incisivo del documento che deve scaturire dalle cose, mentre invece Nelli stempera la sua analisi in una muta — anche se lo « speaker » parla — contemplazione della miseria, con gesti (e intendo il montaggio, le inquadrature, il taglio delle sequenze) vecchi e stanchi come di chi compie un dovere e non esercita, invece, un diritto, quello di gridare al mondo la sua indignazione, il suo no. Vorrei che queste poche parole suonassero all'orecchio di Nelli — che è stato una speranza del nostro cinema più serio, e tutti ricordano il suo *La pattuglia sperduta*, in cui si guardava al nostro Risorgimento da un'angolazione nuova — come un invito ad avvicinarsi in un modo diverso alla realtà scoprendola con minore senso panico, sia pure nella sfera del dolore e dei derelitti, ma con maggiore partecipazione attiva, che sia veramente di contestazione.

È quanto sta facendo, e non da ora, un giovane e attento osservatore delle contraddizioni della nostra comunità nazionale, Giuseppe Ferrara, presente ad Este con un *Banditi in Barbagia*, che, sull'onda dei drammatici avvenimenti sardi fatti di estorsioni, rapine, omicidi, ne ricerca le cause che hanno origini e caratteristiche ben distinte rispetto alla delinquenza di altre regioni italiane. Ferrara, con questo suo film, intende coerentemente portare avanti un discorso iniziato da tempo e che lo scorso anno ha avuto come oggetto, ad esempio, la *Mafia d'Aspromonte*, un'altra piaga nazionale in una regione che fu abbandonata per secoli, e ove l'uomo « uccidendo si sente libero e padrone ». Sia la situazione sarda che quella calabrese, come anche di altre regioni d'Italia, sono un'eredità — come dice Ferrara — della società del privilegio che bisogna scrostare con lente, per forza di cose, ma risolute e profonde riforme sociali. Con altri interessi e con diversi risultati si muovono autori come Lino Del Fra con il suo *Come favolosi fuochi d'artificio*, un esempio della nuova produzione dell'Istituto Luce che intende avvicinarsi ed analizzare alcuni aspetti della nostra società con intenti, appunto, di natura sociologica, così come avviene in questo mediometraggio di Del Fra che svolge un'inchiesta tra i capelloni e i beatniks delle nostre città.

In una dimensione diversa e con una più forte carica di partecipazione individuale, è quanto ha fatto anche Carlo Mazzarella con il suo servizio di un'ora *La quinta strada*, che ci rende partecipi della vita di una delle strade più famose del mondo in una grande metropoli come New York, spaziando dall'ambiente artistico a quello dell'alta finanza, per finire a quello negro di Harlem.

È a livello di questi film che si fondono le esperienze cinematografiche e televisive, facendosi tributarie le une alle altre, sia nella descrizione di particolari aspetti sociologici o ambientali, sia nell'analisi di personalità complesse

e dalla forte carica emotiva, come quella di Saul Steinberg, condotta da Sergio Zavoli per la Rai, il cui filmato, *Saul Steinberg « L'essenza totemica »*, ha avuto il premio del pubblico, colpito, evidentemente, dalla personalità di uno tra i più spregiudicati e penetranti disegnatori umoristici dei nostri tempi. Oppure nel caso di *Operazione Alsos* di Leandro Castellani ove viene fatta piena luce, con un metodo di ricerca rigoroso e unitario, intorno ad uno dei « bluff » più tragici dell'ultima guerra: le ricerche atomiche per conto dei nazisti che erano ben lontane dal poter realizzare la bomba atomica.

La novità di quest'anno ad Este è stata la presenza di alcuni filmati stranieri raggruppati in una sezione « informativa ». Erano presenti autori inglesi, belgi, polacchi e canadesi, in numero però esiguo e, quindi, scarsamente rappresentativi.

In particolare la rappresentanza polacca è parsa totalmente sfasata rispetto al tema della rassegna, in quanto film come *Materia, Kartoteka* e anche *Interpretazioni* potevano forse andar bene per qualunque altra manifestazione genericamente documentaristica, ma non certo per una rassegna chiaramente individuata come quella di Este.

Ma tutto questo capitolo della partecipazione straniera alla rassegna deve essere affrontato con maggiore sistematicità, perché ad Este effettivamente si possa vedere una rappresentanza qualificata delle migliori produzioni straniere.

Ad esempio opere come *The War Game* di Peter Watkins, già visto ad altri festival, costituisce senz'altro un prodotto di alto livello che onora la televisione britannica (BBC-TV) che, per altro, non ha osato proiettarlo al pubblico. Nel film, come si sa, vengono descritte minutamente le varie fasi successive ad un attacco atomico in Gran Bretagna, in una zona del Kent. Scene tremende nella loro inesorabile evidenza e fatalità, che lasciano il nostro animo profondamente turbato e ci rafforzano nella strenua difesa della pace, oserei dire di « qualunque » pace, perché nulla vale quello che può succedere in caso di una guerra atomica.

Della televisione canadese (CBC) è stato proiettato *Open Grave* di Ronald Kelly su un testo di Charles E. Israel. Si tratta dalla ricostruzione filmata di un fatto di cronaca immaginario (e la perfezione scenografica lo denuncia), una sorta di allegoria associata alla storia di Pasqua e trasmessa, appunto, in Canada, durante la settimana santa. Il programma si atteggia come un servizio di attualità — la televisione che fa il verso a se stessa — coordinato da un cronista che siede negli studi televisivi. Si tratta dell'esecuzione di un « leader » di un movimento pacifista, e della conseguente scomparsa del suo corpo dalla tomba. Il filmato può anche interessare nelle prime sequenze, poi mostra la corda anche se conserva una certa autenticità nell'interpretazione dei diversi attori lasciati liberi di improvvisare e creare le psicologie dei personaggi della allegoria.

È un esempio di quel nuovo genere di spettacolo televisivo che va sotto il nome di « teatro inchiesta » che anche da noi sta avendo un certo successo, ma la cui realizzazione presenta numerosi pericoli e si presta a ibride commistioni tra spettacolo e inchiesta documentata, per cui molte volte sembra problematico poter conseguire risultati compiutamente validi.

NEDO IVALDI

La Giuria dell'VIII Premio dei Colli di Este — composta da Pietro Bianchi, Gianni Bisiach, Ivano Cipriani, Italo Moscati e Alberico Sala — ha assegnato i seguenti premi:

MEDUSA D'ORO: *L'uomo da salvare* di Angelo Campanella;

MEDUSA D'ARGENTO: *Banditi in Barbagia* di Giuseppe Ferrara;

MEDAGLIA D'ORO DEL PRESIDENTE DELLA REPUBBLICA: *I giovani di Ollolai* di Vincenzo Gamna;

TARGA DEL COMUNE DI ESTE: *Come favolosi fuochi d'artificio* di Lino Del Fra;

« GATTAMELATA » DELL'ENTE PROVINCIALE TURISMD DI PADOVA: *Il bianco e il nero* di Ansano Giannarelli.

Mediante referendum è stato poi assegnato il

PREMIO DEL PUBBLICO: *Saul Steinberg « l'esenza totemica »* di Sergio Zavoli.

Note

Un film è un film, anche per il Codice Penale

L'importanza delle decisioni prese dalla Magistratura napoletana, per Blow-up, *merita di essere segnalata. Si tratta di un avvenimento a suo modo eccezionale. Riassumiamo. Il 14 ottobre 1967 il Procuratore della Repubblica di Ancona ordinava il sequestro del film di Antonioni per oscenità. Gli atti erano trasmessi alla Procura napoletana per competenza territoriale (la prima proiezione pubblica era stata effettuata a Sorrento). Esaminato il film, il dott. Vittorio Sbordone, sostituto Procuratore della Repubblica di Napoli, presentava nove giorni dopo richiesta al Giudice Istruttore di non promuovere azione penale nei confronti di Antonioni. L'11 novembre il dott. Antonio Rocco, Giudice Istruttore, accoglieva la richiesta e ordinava l'archiviazione degli atti.*

Notiamo, intanto, la esemplare rapidità con cui ci si è mossi: in meno di un mese il caso è stato risolto. Ciò è lodevole non soltanto perché il danno economico subìto dal produttore è stato ridotto al minimo, ma anche perché (soprattutto perché) le buone ragioni del regista, del film e del cinema, sono state ribadite senza indugio, in modo ufficiale, e offerte all'attenzione del pubblico prima che la sostanza del problema si sbriciolasse nei meandri di una lunga procedura. Giustizia rapida e chiara, dunque.

Che cosa è stato offerto all'attenzione del pubblico? Potremmo rispondere: una dimostrazione di rispetto per la cultura. O anche, un gesto che fa onore alla Magistratura napoletana, perché rende giustizia al cinema nell'unica maniera accettabile. Forse è un poco umiliante — per la cultura — che si sia dovuto attendere fino al 1967 perché questo avvenisse. Ma non rammarichiamocene troppo, giacché le condizioni obiettive della società (e del costume) in Italia non hanno mai consentito di bruciare le tappe e neppure ora, nonostante le apparenze, lo consentono. Siamo partiti, converrà finalmente riconoscerlo, da livelli così bassi che anche un passo avanti tardivo è da accogliere con soddisfazione: le avanguardie — le avanguardie della civiltà, non quelle del fracasso linguistico-strutturale, cioè le avanguardie vere non quelle mistificatorie — sono assai sparute da queste parti.

Leggiamo i due testi dei magistrati napoletani (ma prima ringraziamo l'avv. Francesco Ferrazzani che, con Ercole Graziadei, assunse la difesa della Metro Goldwyn Mayer distributrice del film di Antonioni. È stato Ferrazzani che ce li ha forniti. Né lui né Graziadei né i magistrati sono, ovviamente, specialisti di critica o di storia del cinema. Hanno fatto semplicemente, ognuno al proprio posto, il loro mestiere di giuristi. Facendolo con serietà hanno fatto anche opera di cultura). Il Procuratore della Repubblica di Ancona aveva argomentato così: poiché Blow-up *« presenta diverse scene e sequenze (quali la ripetuta esposizione di nudità invereconde femminili e, soprattutto, la consumazione di un accoppiamento sessuale, offerto alla vista dello spettatore in modo tanto crudo e realistico da provocare disgusto) che non possono non rivestire carattere di oscenità ai sensi e per gli effetti di quanto disposto dall'art. 528 c.p. », il sequestro del film appare un provvedimento logico e inevitabile.*

Che cosa oppone il sostituto Procuratore di Napoli? Intanto, saggiamente, riduce il fatto alle sue proporzioni reali. Le scene e sequenze « incriminabili » non sono diverse, ma due: la lotta delle ragazzine e del fotografo sul foglio di carta lilla, l'amplesso del pittore e della moglie. Questo perché si eviti di trasformare un bicchier d'acqua in un'alluvione. Ma ancora saremmo in acque basse se ci fermassimo qui. Sbordone procede, su una strada che non è più quella della statistica ma quella del ragionamento e della dottrina. « L'evoluzione giurisprudenziale e dottrinale ha portato — afferma — alla formulazione di alcuni princìpi consolidati ai quali lo scrivente pienamente aderisce perché rispondenti alla più corretta esegesi della norma penale condotta alla luce del precetto costituzionale riguardante la libertà di manifestazione del pensiero ». Due princìpi, essenzialmente: il primo concerne la nozione del cosiddetto (fra l'altro, detto malissimo) « comune sentimento del pudore », che va riferito non alla maggioranza dei cittadini ma all'uomo normale « che vive, con sano equilibrio, nella società del suo tempo »; il secondo riguarda il concetto, ancora più importante, del giudizio di valore da pronunciare sull'opera (« l'opera incriminata di oscenità — afferma il sostituto Procuratore napoletano, sulla scorta di una sentenza della Cassazione — va considerata in modo unitario con riguardo al suo intimo contenuto »).

Si prende atto, anche agli effetti del codice penale, che un film è anzitutto un film e non, putacaso, una raccolta di fotografie o un manuale di erotologia. Ossia che un film, come una qualsiasi opera d'arte o di pensiero o di comunicazione, è regolato da precise leggi interne che lo rendono un fatto unitario — un evento culturale o anche semplicemente un oggetto, la differenza non importa — e impongono che come tale sia giudicato. Un film, insomma, non lo si taglia a fette, neppure per le esigenze del codice penale. « Il giudizio di valore — dichiara Sbordone — implica che prima ancora di esaminare le singole sequenze e descrizioni con il parametro fornito dal comune sentimento, *debba riguardarsi l'opera nel suo complesso onde accertare se il racconto sia stato strumentalizzato a fini erotici o se invece le singole scene a contenuto erotico siano necessarie, o, quanto meno, utili all'economia narrativa della vicenda ».*

Stabilito il principio (il film esiste perché è un film, e non una torta), le conseguenze che se ne ricavano sono quanto di più naturale si possa immaginare. Ed è qui che si esercita non più l'acume dottrinale del magistrato ma la sua finezza analitica. Occorre adesso che i particolari (le due sequenze incrimi-

nate) rientrino nell'unità complessiva che è il film, e risultino da questa giustificati. Sbordone chiarisce anzitutto la natura del protagonista intorno a cui ruota l'azione di Blow-up. *Il fotografo « disilluso dal successo, annoiato dal fascino delle sue modelle e delle donne che incontra sul suo cammino », « sembra trarre motivo di interesse soltanto nella ricerca quotidiana di immagini da offrire agli obiettivi delle sue macchine ». Apatico e abulico, ad un certo punto subisce lo choc psicologico della rivelazione di un delitto, casualmente e inconsapevolmente fotografato in un parco londinese.*

È in questa situazione che lo colgono le due ragazze venute per farsi fotografare e che insieme a lui finiranno, rotolandosi in un grande foglio di carta lilla, per spogliarsi a vicenda. « Tale scena — spiega Sbordone — a parte l'allegria e il fracasso della lotta che cancellano nei protagonisti ogni gaudio erotico (e che, per il suo dinamismo, suscita nello spettatore un senso di disteso divertimento e non già un impulso libidinoso) appare necessaria alla narrazione perché, inserendosi utilmente a rompere lo stato di tensione e di angoscia creato in Thomas dalla visione del cadavere, sottolinea ancora una volta, più che il velleitarismo, la fatuità e l'incostanza di lui, così facile a passare dalla convulsa ricerca della realtà racchiusa nelle fotografie del parco al diversivo delle invasate minorenni ». Come si vede, il magistrato maneggia bene gli strumenti della critica e della psicologia. Con sicurezza non minore affronta i problemi sollevati dalla sequenza dell'amplesso. « Tale scena — scrive — sebbene per il suo verismo sia piuttosto cruda, ha il chiaro scopo non di solleticare l'uzzolo sessuale dello spettatore ma di indicare, con rara efficacia ed in un modo quanto meno difficilmente sostituibile, l'antinomia tra la condizione del pittore, pregno in quell'attimo di un compiuto, reale stato di certezza e di benessere, sia pure soltanto fisiologico, e lo stato d'animo di Thomas, oppresso dal dubbio sulla realtà di quanto accade intorno a lui, dal cadavere scoperto, dalle fotografie sottratte e più che mai solo mentre sente il bisogno del contatto e della comunicazione con il suo prossimo ».

Il film, se non è una torta, non è nemmeno un trovatello. Ha, se non altro, un padre. E se il suo essere un fatto unitario ha l'importanza (e le conseguenze) che Sbordone ha individuato, ciò va logicamente ascritto alla responsabilità (alle idee, al talento, alla personalità) di un regista. Sicché, sempre a lume di logica (anche giuridica), un film non può essere giudicato se non s'intende che cosa sia e che voglia l'autore che l'ha composto. E l'autore, a sua volta, va guardato non come una serie di incarnazioni contraddittorie o casuali ma, anche lui, come un fatto unitario, una personalità e una sola. Antonioni è Antonioni, sempre. Marino Girolami è Marino Girolami, sempre. Ettore Fecchi è Ettore Fecchi, sempre. Si discuta di pornografia o di psicologia o di fenomenologia. Così correttamente ragionando, Sbordone non poteva non aggiungere all'analisi citata questa conclusiva osservazione: « Angoscia, solitudine ed incomunicabilità che, ulteriormente sottolineate nella sequenza dell'incontro di Thomas con l'altro suo amico del quale è andato in cerca (e che trova inebetito e drogato), sono — non si dimentichi — i cardini di tutte le opere del regista Antonioni ».

Questo è il nucleo della richiesta del sostituto Procuratore della Repubblica. Seguono, ma a noi interessano meno, alcune considerazioni sociologiche sul sesso e sui problemi sollevati dalla sua rappresentazione (« L'odierna ci-

viltà... ha decisamente smitizzato il sesso, fino a pochi anni fa argomento assolutamente tabù »), che possono riuscire utili in un ambito strettamente giuridico: qui ci permettiamo di apprezzarle soprattutto per l'ironia che le sorregge (« È di agevole quotidiana constatazione l'indifferenza con cui la popolazione sana, ossia immune da tare psicopatologiche, accoglie le congerie di pubblicazioni a contenuto più o meno erotico, e sessuale »).

Esaminata la richiesta della Procura, il giudice istruttore del Tribunale di Napoli, dott. Antonio Rocco, l'ha ritenuta equa ed accettabile, e ha dichiarato « non doversi promuovere l'azione penale nei confronti del regista del film ». Blow-up *è stato dissequestrato, Antonioni ha evitato la taccia di pornografo, la cultura ha registrato una significativa vittoria. « Le argomentazioni addotte dal P.M. — ha scritto Rocco nella sentenza — sono da condividere, aderendo esse all'evoluzione giurisprudenziale e dottrinale in materia, che ha portato alla formulazione del principio che in una società evoluta e moderna può ammettersi la libera trattazione di temi che abbiano per loro oggetto il comportamento sessuale, sempre che tali manifestazioni esteriori non si soffermino sulla esaltazione materialistica di attributi della femminilità, e non vengano posti in evidenza, con accentuazione inutile e deliberata, particolari che il riserbo ed il pudore evitano di svelare ». Il caso è chiuso.*

Naturalmente, accadrà ancora che un magistrato ordini il sequestro di un film per le stesse (o simili) ragioni da cui il Procuratore della Repubblica di Ancona è stato indotto ad agire contro Blow-up. *I casi specifici possono essere veduti con ottiche diverse, il « comune sentimento del pudore » può essere valutato, tanto generico è il concetto, in cento modi differenti. Quello che non dovrebbe più accadere, dopo la rigorosa sentenza Rocco e le esatte argomentazioni critico-giuridico-psicologiche di Sbordone, è che un film sia scambiato per una torta o per un trovatello. Basterà questo. Basterà che il giudice — cui l'attributo di uomo di cultura spetta di dovere — sappia in ogni caso distinguere fra Antonioni e Fecchi. Sbordone e Rocco hanno dimostrato che, dopo tutto, non occorre essere critici cinematografici per saper distinguere.*

Infine, va dedicata ai moralisti — come un affettuoso omaggio — l'immagine di quella « popolazione sana, ossia immune da tare psicopatologiche » che ha ormai imparato a non spaventarsi troppo del sesso e dell'erotismo. Sbordone ha veduto giusto, anche qui. Se il comune sentimento del pudore ha un senso (se ha da esistere come concetto), intelligenza vuole lo si riferisca ai sani e non ai maniaci sessuali.

FERNALDO DI GIAMMATTEO

Il «western» è vivo: ma vivo come?

Abbiamo parlato anche noi (1) di una « rinascita del western », collegandoci all'improvviso rifiorire di studi, manifestazioni e programmazioni cinetelevisive legati al tema della Frontiera americana. Nelle ultime stagioni tale risveglio d'interessi non ha subìto rallentamento: baserebbero a provarlo la recente

(1) TULLIO KEZICH: *Rinascita del western: da « Rio Conchos » al « Grande sentiero »* in « Bianco e Nero », anno XXVI, n. 3, marzo 1965.

retrospettiva della 28ª Mostra di Venezia, dedicata appunto alle origini del western, e un certo numero di titoli apparsi in libreria. Per tacere della canonizzazione, tardiva e discutibile come tutte le operazioni legate al culto della personalità, che i francesi delle varie sette (« Cahiers », « Positif », eccetera) hanno avviato su alcuni grandi vecchi del cinema hollywoodiano: Ford, Hawks, Walsh e minori, incluso qualche minimo. Niente ha successo come il successo: e non c'è dubbio che i miliardi d'incasso dei più fortunati campioni del western italiano gettano una luce nuova sulle prospettive commerciali di un genere già dichiarato sul viale del tramonto. Quindi, per una volta, tutti d'accordo: i commercianti nel rimettersi sui sentieri del West presi da una nuova febbre dell'oro, gli appassionati nel constatare che il loro genere prediletto è vivo. Ma vivo come?

Se infatti il discorso si sposta dalla moda alle opere nuove, molti motivi di compiacimento cadono subito. Nei suoi due filoni, americano e italiano, il western non ha offerto recentemente granché di accettabile. Dalla parte di Hollywood si nota una certa stanchezza, una perplessità sui modi per rinnovare le formule obsolescenti, una difficoltà pressoché insuperabile di presentare nomi nuovi. Dalla parte italiana l'ipoteca commerciale, con quel tanto di cialtronesco che sempre circonda la confezione dei sottoprodotti, impedisce che il western diventi una palestra di cineasti nuovi: al massimo è un rifugio di vecchi e giovani peccatori, un modo per sopravvivere, una risorsa alimentare.

Gli USA mobilitano ancora le grandi firme, primo fra tutti Howard Hawks: El Dorado *è stato accolto anche in Italia, sull'onda del successo parigino, come certo non fu accolto al suo apparire* Red River *(Il fiume rosso, 1948). Si sono sprecati gli aggettivi, si è parlato di capolavoro e il film era già un classico prima di apparire sugli schermi. Contro l'opinione di una compatta maggioranza, a noi sembra che il venerabile Hawks sia ormai un cineasta in poltrona. Non possiamo impedirci di rimpiangere i tempi in cui il vecchio (non ancora tanto vecchio) manovrava con l'autorità di un capocarovana decine di « cowboys » e migliaia di buoi. In* El Dorado *si respira aria di camera: tutto si svolge fra le quattro pareti dell'ufficio dello sceriffo o di un « saloon ». La storia è tanto banale che il regista si annoia a raccontarla con ordine, sicché bisogna stare bene attenti per capire quello che succede. John Wayne (60 anni) è un pistolero che dà man forte all'amico sceriffo Robert Mitchum (50 anni), divenuto ubriacone per il tradimento di una donna. Non c'è dubbio che il film ironizza sulla decadenza degli eroi: Wayne ha una paralisi che ogni tanto gli blocca la parte destra del corpo, Mitchum sfiora il delirium tremens. Alla fine, fatti fuori i cattivi, i due compari passeggiano sulla « Main Street » appoggiandosi ciascuno a una stampella. Divertente a raccontarsi, la situazione lo è molto meno nel film: qualche graffio va a segno, qualche scena d'azione rinfresca il ricordo dei fuochi artificiali che Hawks sapeva scatenare quand'era ancora Hawks; un giovanotto dal coltello facile e dalla pistola balorda, James Caan, contraffà in maniera grottesca il Montgomery Clift di* Red River. *Ma gli anni hanno giocato un brutto scherzo ai veterani della prateria, li hanno fatti diventare chiacchieroni:* El Dorado *affonda in un mare di parole, c'è da scommettere che il copione pesa il doppio di una volta. E gli attori sembrano impegnati in una di quelle crepuscolari stagioni d'addio che i mattatori teatrali fra le due guerre infliggevano al pubblico di provincia.*

Anche Edward Dmytryk, che per la verità non è mai stato un buon regista di western, non fa granché onore alla sua firma con Alvarez Kelly. *Sul piano del puro intrattenimento la vicenda scivola via senza infamia, con qualche bella immagine di mandrie scatenate, con la cordiale rivalità fra il sudista Richard Widmark e il nordista William Holden: efficienti sulla battuta, discretamente simpatici e assai professionisti. Ma nessuno, a cominciare dal regista, si diverte sul serio alla rievocazione di un episodio minore della Guerra civile.*

Henry Hathaway, che aveva fatto dell'onesto artigianato con The Sons of Katie Elder *(I 4 figli di Katie Elder), si accolla il recupero del personaggio di* Nevada Smith *da* The Carpetbaggers *(L'uomo che non sapeva amare). Era il tipico « cowboy » cinematografico con un passato misterioso e turbolento, come tanti eroi del muto e del primo sonoro: Alan Ladd gli diede una malinconia autobiografica, gonfia di whisky e di risentimento contro il sistema.* Nevada Smith *è un tentativo di recupero del personaggio, adesso interpretato dal bravo Steve Mc Queen, nella torbida vicenda che lo trasforma da ragazzo di campagna ad assassino per vendicare la strage dei genitori. Sbilanciato sulle note del melodramma montanaro e carcerario, articolato su tempi da falso « best seller », il film scopre un'imitazione dei modelli italiani nella deliberata accentuazione degli spunti violenti. Il sangue si spreca, i pugni fanno sputare i denti, l'assassino della madre di Nevada gli mostra una borsa di tabacco fatta con la pelle della cara estinta. Alla fine Mc Queen spara sull'infame Karl Malden colpendolo prima a un ginocchio, poi all'altro e infine rinunciando a finirlo.*

Al gusto forte di marca italiana si rifà altrettanto rozzamente tale Bernard Mc Eveety con Ride Beyond Vengeance *(El Tigre, 1966), un'orgia di colpi e di torture, una goffa rassegna di atrocità. Un piede sul petto dell'avversario, il ferro ardente in una mano e il coltellaccio nell'altra, Chuck Connors dall'alto dei suoi due metri minaccia il malcapitato che gli sta sotto di marchiarlo a fuoco e di evirarlo. A tanto non arriva neppure Sergio Leone. Anche la storia di* Ride Beyond Vengeance, *come quella di* Nevada Smith, *riguarda una vendetta: nel 1884 un cacciatore di bufali torna dopo molti anni nell'immaginaria cittadina texana di Coldiron, ma viene derubato di 17.000 dollari, accusato di furto di bestiame e bollato a fuoco. Le cariche di violenza sono collocate ai margini di un romanzetto tradizionale che non rinuncia alla pretesa di una falsa prospettiva storica (l'intera vicenda appare raccontata al giorno d'oggi da un barista del paese a un giovane sociologo).*

Di maggiore impegno è senza dubbio Hombre *(1966) di Martin Ritt, che tuttavia fa rimpiangere il taglio asciutto e classico di* Stagecoach *(Ombre rosse) al quale si ispira. Si ritorna a viaggiare in diligenza fra personaggi che ricordano quelli di Ford: il tipo più interessante della compagnia è l'« hombre » Paul Newman, un bianco vissuto fra gli Apaches fino ad assumerne atteggiamenti e mentalità. L'attore è bravissimo soprattutto nell'imitare l'immobilità pressoché perfetta degli indiani del sudovest in certe situazioni di tensione e di attesa; ma il personaggio non è soltanto statuario, rispecchia con esatte reazioni un evidente impegno etnografico e sociologico. L'indiano bianco, che ha visto i suoi amici morire di fame nella riserva di San Carlos per gli imbrogli dei conquistatori, ha accantonato ogni illusione sull'umanità. Vive difendendosi come un lupo, senza aspettarsi niente da nessuno, isolato nella sua rabbia silenziosa. È troppo facile prevedere che nell'« hombre » scatterà in sottofinale la molla*

d'obbligo della solidarietà; e che lo ritroveremo pronto a far l'eroe, come un protagonista del western tradizionale, quando la piccola comunità della diligenza gli chiederà un sacrificio. Nell'insieme Ritt e Newman hanno perso l'occasione di darci, al posto di uno sgangherato film avventuroso, la cronaca psicologica di una colonizzazione che ebbe aspetti crudeli ancora misconosciuti. Della riserva di San Carlos, atroce quasi come un campo di concentramento e retta da analoghi criteri razzisti, parlano soltanto le belle fotografie in viraggi colorati che fanno da sfondo ai titoli.

Il vago intellettualismo di Hombre *diventa scoperto, e un po' ingenuo, nell'associazione di Marlon Brando con il regista inglese Sidney J. Furie in* The Appaloosa *(A Sud-Ovest di Sonora). Già ne* I due volti della vendetta, *interprete e regista dopo aver « bruciato » Stanley Kubrick, Brando aveva rivelato la sua propensione a trasformare il West in una scenografia per tragedie rituali di carattere simbolico. Il nuovo film è sulla linea del precedente: una vicenda molto elementare gravata di luci significanti, di allusioni troppo vaghe, di strizzatine d'occhio. Brando è un cacciatore di bufali che vuol diventare allevatore dopo aver perso la moglie Comanche; si è procurato uno stallone bianco Appaloosa, che suscita le brame di un signorotto locale. L'eroe vorrebbe vivere in pace, ma non può: deve rovesciare il signorotto e distruggere la sua banda prima di cominciare un'esistenza serena. È l'ennesima variazione sul tema della violenza necessaria, che rischia in questi mesi di portare acqua al mulino dell'« escalation ». Furie appesantisce il discorso giocando a rimpiattino con la macchina da presa, montando grandi dettagli in contrappunto ai campi lunghissimi, associando con vivacità troppo programmatica le immagini più curiose. La recitazione di Brando ha un tono tragico perfino esagerato; dal film esce meglio John Saxon, tornato a essere il buon interprete di* Caccia di guerra *dopo la deludente parentesi italiana.*

C'è poco da dire sugli altri « western » americani delle ultime mandate. nonostante la concorrenza della tv e dei prodotti italiani, l'apporto continua a essere consistente dal punto di vista numerico. Difficile (e anche inutile) star dietro a tutti, facile purtroppo segnalare che non c'è quasi niente di buono. A Big Hand for the Little Lady *(Posta grossa a Dodge City) di Fielder Cook è un originale televisivo imbottito fino a diventare un film: il soggetto, che si inscrisce nel genere umoristico alla Bret Harte o alla Mark Twain, ha un risvolto inatteso, l'esecuzione è corretta, gli attori sono divertenti. Fonda, la Woodward, Bickford, Robards e Kevin Mc Carthy, riuniti intorno al tavolo da gioco, fanno meraviglie per tenere su lo spettacolo. Assai più fiacco* Texas Across the River *(Texas oltre il fiume) di Michael Gordon, un regista che nell'immediato dopoguerra rivelò qualche ambizione: Alain Delon non funziona nei panni di un eroe spagnolesco che è un po' la parodia dei vari Zorro e Cisco Kid; Dean Martin replica svogliatamente il suo cliché di spiritoso per forza. Tutto il film corre sul filo di un'ironia grossolana che tende a coinvolgere lo Stato della Stella solitaria, gli indiani, il bestiame, il petrolio, il tema tradizionale degli amici-nemici.* Return of the Gunfighter (*Il ritorno del pistolero*) *di James Neilson è un tardivo « veicolo » per Robert Taylor: costume nero e cavallo bianco, l'attore 57enne cavalca ancoma come i vendicatori del buon tempo andato. La storia del pistolero stanco che ha combattuto nel Messico con Juarez,*

ha scontato sei anni d'ingiusto carcere a Yuma e vorrebbe ritirarsi, ma accorre in difesa di un ranch minacciato dai banditi, sembra dedicata a un pubblico infantile e si allinea a centinaia di altri film consimili.

Le firme relativamente nuove che con qualche continuità battono le piste del West sono quelle di Burt Kennedy e di Andrew V. Mc Laglen. Kennedy rimane ancora lo sceneggiatore di I sette assassini*; come regista non ha dato prove eccezionali. Di lui abbiamo visto* Return of the Seven *(Il ritorno dei magnifici sette) con Yul Brynner, girato in Spagna nel tentativo di ripetere il successo del film di John Sturges,* Killer on a Horse *(Tempo di terrore), che contiene qualche spunto interessante e una buona interpretazione di Henry Fonda, e* The War Wagon *(Carovana di fuoco) con John Wayne e Kirk Douglas. Il West di Kennedy è familiare e rustico, i suoi « saloons » conservano qualcosa della rozzezza originaria, il suo umorismo si rifà occasionalmente agli scherzi letterari di Davy Crockett. Siamo in un gusto da western maggiorenne, aggiornato con le riscoperte ambientali di Peckinpah; ma la tematica è ancora convenzionale, vaga, aperta alle esigenze dei vari committenti.*

Di Mc Laglen abbiamo già parlato in precedenza (« Bianco e Nero », giugno 1966) con particolare riguardo a un filmetto spiritoso come Rancho Bravo. *Anche intorno a questo regista, con la scusa che si tratta del figlio di Victor Mc Laglen, sta nascendo in sordina un piccolo culto di neofiti. Ma un film come* The Way West *(La via del West) ci conferma che sarà più prudente attendere altre prove. Anche qui, come in tutti i film sulle carovane a cominciare da* The Covered Wagon *(I pionieri, 1923) di James Cruze, c'è uno scarto evidente fra il quadro storico e i fatti privati, fra la cronaca e l'invenzione. Tutto ciò che riguarda la marcia della carovana (il guado del fiume, gli scontri con gli indiani, l'incontro con i bufali, la neve, l'abisso che sembra allontanare per sempre il miraggio dell'Oregon) è fresco e arioso, ha il giusto respiro di una canzone di gesta. Le storie dei singoli personaggi, desunte dal libro di A.B. Guthrie intitolato da noi « Il sentiero del West » (ed. Mondadori), appartengono invece al repertorio. L'unico attore che si stacca dal concertato è stavolta Robert Mitchum: il suo « trapper » avviato alla cecità, che ricorda i personaggi storici di Jim Bridger e di Kit Carson, ha una giusta malinconia.*

*Dopo la rassegna americana, che ci lascia con la bocca un po' amara, prendiamo in considerazione i copioni d'obbligo della produzione di casa nostra. Difficile orientarsi in un panorama farraginoso di titoli a sensazione, di firme registiche più o meno adulterate; e ingrato avventurarsi in un cimitero di ambizioni, di rivalse a denti stretti, di conati pietosi. Per la stima che abbiamo della loro personalità ignoreremo i « western » di Carlo Lizzani (*Requiescant*), anche quando si firma Lee Beaver (*Un fiume di dollari*), e di Stan Vance alias Florestano Vancini (*I lunghi giorni della vendetta*). Una piccola nota in margine merita* Yankee *di Tinto Brass, contestato dall'autore per le finali manipolazioni produttive: è un tentativo, mal riuscito, di innestare il « western » nel filone dei « comics » in una chiave dichiaratamente « pop ». Consideriamolo un* Batman *all'italiana, senza la tecnica e il segno sicuro del modello americano.*

Sotto le stelle del West vanno segnalati, invece, due esordi notevoli. Franco Giraldi (già noto come Frank Grafield per il primo film, Sette pistole per i MacGregor*) ha scansato l'ipoteca sadomasochista in* Sugar Colt*, realizzando un*

« western » che ha la nostalgia degli anni '30. Il protagonista Hunt Powers (americano, proveniente dall'Actors' Studio) ricorda fisicamente Clark Gable giovane; e il film è ritmato sui ricordi del « western » tradizionale, con inevitabili concessioni al gusto corrente ma spesso con autentico brio. La stessa allegria si ritrova anche in Sette donne per i MacGregor, *improbabile e balordo seguito del primo film dedicato agli intrepidi fratelli scozzesi. Qui il disinteresse del regista per la vicenda è dichiarato, ma la vivacità dell'esecuzione si mantiene gradevole.*

Il secondo esordio, tante volte rimandato, è quello del bergamasco Giulio Questi: Se sei vivo spara *è tributario più a Edgar Allan Poe che a Bret Harte, più a Roger Corman che a John Ford. E in qualche modo si inserisce nel « revival » del surrealismo ormai manifesto in letteratura e nelle arti figurative. Le ineffabili crudeltà del film toccherebbero punte insopportabili se non si rifacessero all'aggressività sorniona di Buñuel e Dalì in* Un chien andalou. *L'antieroe è Tomas Milian, truccato in maniera da somigliare anche fisicamente al regista: e si muove in un magma narrativo deliberatamente insensato e provocatorio. Siamo molto lontani dal film d'azione, in una zona da confessione psicanalitica; ma rischiarata, almeno così ci pare, da una legittima misura di divertimento. C'è da rallegrarsi, almeno per i casi di Giraldi e di Questi, che la moda del « western » autarchico abbia offerto l'occasione di due esordi non banali. Ma le prossime volte questi registi dovranno proprio dirci se scherzano o fanno sul serio.*

Terribilmente sul serio fa Sergio Leone, l'Omero del western ciociaro, frantumatore di record d'incasso anche con la sua nuova fatica: Il buono il brutto e il cattivo. *Il buono (Clint Eastwood), il brutto (Eli Wallach) e il cattivo (Lee Van Clecf) sono coinvolti per tre ore in un'avventura senza risparmio di colpi, inasprita dall'abituale dose di truci ammazzamenti e orribili torture, bombardata senza pietà dalle musiche fragorose di Ennio Morricone. Ancora una volta dobbiamo segnalare la strana abilità di un regista capace di agganciare il grande pubblico con la descrizione puntigliosa di situazioni sadomasochiste, con l'esasperazione della « suspense » che precede le innumerevoli sparatorie, con la pirotecnica moltiplicazione dei botti e degli scoppi. A questo punto, più ancora che nei precedenti* Per un pugno di dollari *e* Per qualche dollaro in più, *l'effettistica di Leone si traduce nelle continue smagliature di un racconto arido e monotono. Né la precisa ambientazione storica, che inserisce il consueto intrigo di dollari e di sangue nel quadro della Guerra civile, riesce a tonificare lo spettacolo. E che cosa dire dell'improvvisa apparizione nel western di un lessico sperimentato nei cosiddetti « film della parolaccia »? Per le prossime avventure, comunque, Sergio Leone ormai divenuto produttore multimilionario di se stesso, ha deciso di partire alla riconquista del paesaggio americano: niente più Almeria, girerà in Arizona e nel New Mexico. Staremo a vedere, nel frattempo, che cosa accadrà dei suoi numerosissimi e maldestri imitatori.*

Abbiamo lasciato per ultimi due film che non appartengono strettamente al western, ma al filone concomitante della rivoluzione messicana. L'uno americano, l'altro italiano, si svolgono « south of the border » e presentano aspetti tematici paralleli. Sono anche due fra le migliori riuscite del cinema d'avven-

tura negli ultimi tempi: The Professionals *(I professionisti) di Richard Brooks e* Quien sabe? *di Damiano Damiani.*

Tipico cineasta sempre al bivio fra le ambizioni culturali e le tentazioni dell'industria, con I professionisti *Brooks cerca di rimediare al disastro di una velleitaria trascrizione di* Lord Jim. *Come spesso accade agli hollywoodiani, si muove molto meglio sul terreno del film di mestiere; e infatti* I professionisti *è un esempio impeccabile di western spostato sul parallelo del Messico e nell'epoca tumultuosa che seguì la rivolta di Pancho Villa. I « professionisti » sono divenuti cacciatori d'uomini dopo essere usciti dai ranghi rivoluzionari: è il momento dell'egoismo e della tecnica che segue le grandi ventate rivoluzionarie. Brooks parla di Villa, ma pensa a come finì un certo sinistrismo americano dell'epoca rooseveltiana e ci dà un film quasi autobiografico. Affidato a campioni della categoria come Lancaster, Lee Marvin, Robert Ryan, il negro Strode (ma Jack Palance stavolta li batte tutti), il film mescola con malizia buoni e cattivi fino a disperdere i connotati iniziali come in un vero western maggiorenne. Per diventare un grande film a* I professionisti *manca solo il coraggio del pessimismo: a Hollywood si continua a credere che la sorte fa dei regali a chi li merita, salvando gli idealisti e rigenerando gli sbandati.*

Quien sabe? *si rifà allo stesso periodo per darci la vita violenta di un ribelle. Siamo nella seconda decade del secolo, in piena « revolución », fra peoni analfabeti un po' fuorilegge e un po' patrioti. Ci sono urla, spari e ammazzamenti in sovrabbondanza: i morti non si contano, con petulanti esagerazioni all'italiana. Eppure stavolta il gioco fra il solito « cacciatore di taglie » (Lou Castel) e il fuorilegge estroverso (Gian Maria Volonté) è svolto con proprietà; e mette a nudo, dopo un viaggio picaresco attraverso il Messico in fiamme, una contrapposizione plausibile fra la religione del guadagno e qualcos'altro che può obbligare un uomo a essere coerente con se stesso. A tale forma di coscienza il « peone » analfabeta non sa dare un nome, non sa neppure lui perché agisce in un certo modo (« Quien sabe? »); giunto al fondo delle sue esperienze, lancia tuttavia un monito brechtiano a un mendicante: « Non comperare pane, compra dinamite ». Damiani ha messo in scena con esplosiva vitalità il bel copione che porta le firme di Salvatore Laurani e Franco Solinas: e* Quien sabe? *ci appare un caldo omaggio a un cinema americano morto e sepolto, occasionalmente nutrito di lieviti libertari. Forse l'ideologia che sonnecchiava in fondo (molto in fondo) al « western » italiano era l'anarchismo? Lo stesso Leone deve averlo pensato nell'annunciare un progetto di film (subito rientrato) sul regicida Gaetano Bresci.*

TULLIO KEZICH

Filmografia

a) **« Western » statunitensi**

1966 **EL DORADO (El Dorado)** — **r.**: Howard Hawks - **s.**: dal romanzo « The Stars in Their Courses » di Harry Brown - **sc.**: Leigh Brackett - **f.** (Technicolor): Harold Rosson - **m.**: Nelson Riddle - **mo.**: John Wodcock - **int.**: John Wayne (Cole Thorton), Robert Mitchum (sceriffo J.P. Harrah), James Caan (Mississippi), Charlene

Holt (Maudie), Michele Carey (Joey McDonald), Arthur Hunnicutt (Bull Thomas), Paul Fix (« Doc » Miller), R.G. Armstrong (Kevin MacDonald), Edward Asner (Bart Jason), Christopher George (Nelse McLeod), Robert Donner (Milt), John Gabriel (Petro), Jim Davis (il caposquadra di Jason) - **p.**: Howard Hawks per la Paramount - **d.**: Paramount.

ALVAREZ KELLY (Alvarez Kelly) — **r.**: Edward Dmytryk - **s.**: Franklin Coen - **f.** (Panavision, Colori): Joseph MacDonald - **scg.**: Walter M. Simonds - **m.**: John Green - **mo.**: Harold F. Kress - **int.**: William Holden (Alvarez Kelly), Richard Widmark (Col. Tom Rossiter), Janice Rule (Liz Pickering), Patrick O'Neal (Magg. Albert Stedman), Roger C. Carmel (Cap. Angus Ferguson), Richard Rust (Serg. Hatcher), Victoria Shaw (Charity Warwick) - **p.**: Sol C. Siegel per la Columbia - **d.**: Columbia-Ceiad.

NEVADA SMITH (Nevada Smith) — **r.**: Henry Hathaway - **s.** e **sc.**: John Michael Hayes, basata sul personaggio omonimo del film **The Carpetbaggers** (L'uomo che non sapeva amare) creato da Harold Robbins - **f.** (Panavision, Technicolor): Lucien Ballard - **scg.**: Hal Pereira, Tambi Larsen e Al Roelofs - **e. s.**: George C. Thompson - **m.**: Alfred Newman - **mo.**: Frank Bracht - **int.**: Steve McQueen (Nevada Smith), Karl Malden (Tom Fitch), Brian Keith (Jonas Cord), Arthur Kennedy (Bill Bowdre), Suzanne Pleshette (Pilar), Raf Vallone (Padre Zaccardi), Janet Margolin (Neesa), Howard Da Silva (il guardiano), Pat Hingle (Big Foot), Martin Landau (Jesse Coe), Gene Evans (Sam Sand), Josephine Hutchinson (Elvira McCanles), John Doucette (Ben McCanles), Val Avery, Sheldon Allman, Lyle Bettger, Bert Freed, David McLean, Steve Mitchell, Merrit Bohn, Dandy Kenyon, Ric Roman, John Lawrence, Stanley Adams, George Mitchell, John Litel, Ted De Corsia - **p.**: Joseph E. Levine per la Solar Production e la Paramount - **d.**: Paramount (132 minuti).

RIDE BEYOND VENGEANCE (El Tigre) — **r.**: Bernard McEveety - **s.**: dal romanzo « The Night of the Tiger » di Al Delen - **sc.**: Andrew J. Fenady - **f.** (colori): Lester Shorr - **m.**: Richard Markovitz - **mo.**: Otho Lovering - **int.**: Chuck Connors (El Tigre), Michael Rennie (Brooks Durham), Kathryn Hays (Jessie), Joan Blondell (Signora Lavender), Gloria Grahame (Bonnie Shelley), Gary Merrill (Dub Stokes), Bill Bixby (Johnsy Boy Hood), Calude Akins (Elwood Coates), Paul Fix (Hanley) - **p.**: Andrew J. Fenady per la Columbia - **d.**: Columbia-Ceiad.

HOMBRE (Hombre) — **r.**: Martin Ritt - **s.**: dal romanzo di Elmore Leonard - **sc.**: Irving Ravetch e Harriet Frank jr. - **f.** (Panavision, De Luxe Color): James Wong Howe - **scg.**: Jack Martin Smith e Robert Smith - **m.**: David Rose - **mo.**: Frank Bracht - **int.**: Paul Newman (John Russell), Fredric March (Favor), Richard Boone (Grimes), Diane Cilento (Jessie), Cameron Mitchell (Braden), Barbara Rush (Audra Favor), Peter Lazer (Billy Lee), Margaret Blye Doris), Martin Balsam (Mendez), Skip Ward (Steve Early), Frank Silvera, David Canary, Val Avery, Larry Ward - **p.**: Martin Ritt e Irving Ravetch per la Hombre Prod. - **d.**: Dear - 20th Century Fox.

THE APPALOOSA (A Sud-Ovest di Sonora) — **r.**: Sidney J. Furie - **s.**: da un romanzo di Robert MacLeod - **sc.**: James Bridges e Roland Kibbee - **f.** (Techniscope, Technicolor): Russell Metty - **scg.**: Al Sweeney - **m.**: Frank Skinner - **mo.**: Ted Kent - **int.**: Marlon Brando (Matt Fletcher), Anjanette Comer (Trini), John

Saxon (Chuy Medina), Emilio Fernandez (Lazaro), Elex Montoya (Squint-eye), Frank Silvera (Ramos), Rafael Campos (Paco), Miriam Colon (Ana), Larry D. Mann (Tomas), Mario Magana (Raimundo), Debba Domasin (Paquita), Maria Trinidad (Esmeralda), Argentina Brunetti - **p.**: Alan Miller per la Universal - **d.**: Universal.

A BIG HAND FOR THE LITTLE LADY (Posta grossa a Dodge City) — r.: Fielder Cook - **s. e sc.**: Sidney Carroll, dal suo originale televisivo **Big Deal at Laredo** - **f.** (Technicolor): Lee Garmes - **scg.**: Robert Smith - **m.**: David Raksin - **mo.**: George Rohns - **int.**: Henry Fonda (Meredith), Joanne Woodward (Mary), Jason Robards jr. (Henry Drummond), Kevin McCarthy (Otto Habershaw), Paul Ford (C.P. Ballinger), Charles Bickford (Benson Tropp), Burgess Meredith (Doc Scully), Robert Middleton (Dennis Wilcox), John Qualen (Jesse Burford), Gerald Michenaud (Jackie), James Kenny (Sam Rhine), Allen Collins (Toby), Jim Boles (Pete), Virginia Gregg (signora Drummond), Chester Conklin (il vecchio del «saloon»), Mae Clarke (signora Craig), Ned Glass (Owney Price), James Griffith (Stribling), Noah Keen (Sparrow), Milton Selzer (Fleeson), Louise Glenn (Celie Drummond), William Cort (Arthur) - **p.**: Fielder Cook e Joen Freeman per la Warner Bros. / Eden - **d.**: Warnes Bros.

TEXAS ACROSS THE RIVER (Texar oltre il fiume) — r.: Michael Gordon - **s. e sc.**: Wells Root, Harold Greene, Ben Starr - **f.** (Techniscope, Technicolor): Russell Metty - **scg.**: Alexander Golitzen e William De Cinces - **m.**: De Vol - **mo.**: Gene Milford - **int.**: Dean Martin (Hollis), Alain Delon (Andrea), Joey Bishop (Kronk), Rosemary Forsyth (Isabella Naylor), Tina Marquand [oggi: Tina Aumont] (Leonetta), Peter Graves (Stimpson), Andrew Prine (Sibley), Stuart Anderson (Cottle), Michael Ansara (Iron Jacket), George Wallace (Floyd Willet), Roy Barcroft (Cy Morton), John Harmon (Gabe Hutchins), Dick Farnsworth (Medicine Man), Linden Chiles (Yellow Knife) - **p.**: Harry Keller per la Universal - **d.**: Universal.

RETURN OF THE GUNFIGHTER (Il ritorno del pistolero) — r.: James Neilson - **s.**: da un racconto di Burt Kennedy e Robert Buckner - **sc.**: Robert Buckner - **f.** (Metrocolor): Ellsworth Fredericks - **scg.**: George W. Davis e James W. Sullivan - **m.**: Hans J. Salter - **mo.**: Richard Heermance - **int.**: Robert Taylor (Ben Wyatt), Ana Martin (Anisa), Chad Everett (Lee Sutton), Mort Mills (Will Parker), Lyle Bettger (Clay Sutton), John Davis Chandler (Sundance), Michael Pate (Frank Boone), Barry Atwater (Lomax), John Crawford (Butch Cassidy), Willis Bouchey (Giudice Ellis), Rodolfo Hoyos (Luis Domingo), Read Morgan (Wid Boone), Henry Willis (Sam Boone), Robert Shelton (cow-boy), Loretta Miller e Janell Alden (le due ragazze della sala da ballo) - **p.**: Frank Maurice e Herman King per la King Bros. - **d.**: Metro-Goldwyn-Mayer.

RETURN OF THE SEVEN (Il ritorno dei magnifici sette) — r.: Burt Kennedy - **s. e sc.**: Larry Cohen - **f.** (Panavision, De Luxe Color stampato in Technicolor): Paul Vogel - **scg.**: Josè Alguero - **e. s.**: Dick Parker - **m.**: Elmer Bernstein - **mo.**: Bert Bates - **int.**: Yul Brynner (Chris), Robert Fuller (Vin), Julian Mateos (Chico), Warren Oates (Colbee), Jordan Christopher (Manuel), Virgilio Texeira (Luis), Claude Akins (Frank), Elisa Montes (Petra), Emilio Fernandez (Francisco), Rodolfo Acosta (Lopez), Fernando Rey (il

prete) - **p.**: Ted Richmond per la Mirisch Prod., Inc. (USA) / C.B. Films, S.A. (Spagna) - **d.**: Dear - United Artists.

THE PROFESSIONALS (I professionisti) — **r.** e **sc.**: Richard Brooks - **s.**: dal romanzo di Frank O'Rourke - **f.** (Panavision, Technicolor): Conrad Hall - **scg.**: Edward S. Haworth - **m.**: Maurice Jarre - **mo.**: Peter Zinner - **int.**: Burt Lancaster (Dollwort), Lee Marvin (Fardan), Robert Ryan (Ehrengard), Jack Palance (Raza), Claudia Cardinale (Maria), Ralph Bellamy (Grant), Woody Strode (Jake), Joe De Santis (Ortega), Rafael Bertrand (Fierro), Marie Gomez (Chiquita) - **p.**: Pax Enterprises - **d.**: Columbia-Ceiad.

1967 **KILLER ON A HORSE (Tempo di terrore)** — **r.** e **sc.**: Burt Kennedy - **s.**: dal romanzo di E.L. Doctorow - **f.** (Metrocolor): Harry Stradling jr. - **scg.**: George W. Davis e Carl Anderson - **m.**: Harry Suckman - **mo.**: Aaron Stell - **int.**: Henry Fonda (Ben), Janice Rule (Molly Riordan), Keenan Wynn (Far), Janis Paige (Adah), Aldo Ray (l'uomo di Bodie), John Anderson (Ezra e Isaac Maple), Warren Oates (Janks), Fay Spain (Jessie), Edgar Buchanan (Brown), Denver Pyle (Alfie), Michael Shea (Jimmy Fee), Arlene Golonka (Mae), Lon Chaney jr. (Avery), Royal Dano (l'indiano John Bear), Alan Baxter (Jack Millay) - **p.**: Max Youngstein e David Karr per la Youngstein and Karr Prod. - **d.**: Metro-Goldwyn-Mayer.

THE WAR WAGON (Carovana di fuoco) — **r.**: Burt Kennedy - **s.** e **sc.**: Claire Huffaker, dal suo libro « Badman » - **f.**: William Clothier - **m.**: Dimitri Tiomkin - **mo.**: Harry Gerstad - **int.**: John Wayne (Taw Jackson), Kirk Douglas (Lomax), Howard Keel (Levi Walking Bear), Robert Walker jr. (Billy Hyatt), Keenan Wynn (Wes Catlon) - **p.**: Marvin Schwartz per la Batjac - **d.**: Universal.

THE WAY WEST (La via del West) — **r.**: Andrew V. McLaglen - **s.**: dal romanzo di A.B. Guthrie jr. (trad. it.: « Il sentiero del West », ed. Mondadori) - **sc.**: Ben Maddow e Mitch Lindemann - **f.** (Panavision, Technicolor): William H. Clothier - **scg.**: Ted Haworth - **m.**: Bronislau Kaper - **mo.**: Otho Lovering - **int.**: Kirk Douglas (Senatore Willian J. Tadlock), Robert Mitchum (Dick Summers), Richard Widmark (Lije Evans), Lola Albright (Rebecca Evans), Michael Witney (Johnnie Mack), Stubby Kaye (Sam Fairman), Sally Field (Mercy McBee), Katherine Justice (Amanda Mack), Michael McGreevey (Brownie Evans), Connie Sawyer (Signora McBee), Harry Carey jr. (McBee), Elisabeth Fraser (Signora Fairman), William Lundigan (Michael Moynihan) - **p.**: Harold Hecht per la United Artists - **d.**: Dear - Uniter Artists.

b) **« Western » italiani**

1966 **YANKEE** — **r.**: Tinto Brass [film rifiutato dal regista per le manomissioni operate dalla produzione].

UN FIUME DI DOLLARI — **r.**: Lee Beaver [Carlo Lizzani] - **s.** e **sc.**: Dean Craig - **f.** (Techniscope, Technicolor): Toni Secchi - **scg.**: Aurelio Crugnola - **m.**: Ennio Morricone - **mo.**: Ornella Micheli - **int.**: Thomas Hunter (Jerry), Henry Silva (Mendez), Nando Gazzolo (Ken Seagall), Nicoletta Rangoni Machiavelli (Mary Ann), Dan Duryea (Getz), Gianna Serra (Hattie), Loris Loddi (Tim), Geoffrey Copleston (Horner), Tiberio Mitri (sergente nordista), Paolo Magalotti (Stayne), Vittorio Bonos (I° giocatore), Mirko Valentin (Sancho), Guglielmo Spoletin (Pedro), Guido Celano (Burger), Mauro Mannatrizio (soldato Mitch), Gian Luigi Cre-

scenzi (Carson) - **p.**: Ermanno Donati e Luigi Carpentieri per la Dino De Laurentiis Prod. - **d.**: Dear - United Artists.

I LUNGHI GIORNI DELLA VENDETTA (FACCIA D'ANGELO) — **r.**: Stan Vance [Florestano Vancini] - **s.**: Manhaein Velasco - **sc.**: Fernando Di Leo e Augusto Caminito - **f.** (Techniscope, Technicolor): Francisco Marin - **scg.**: Sigfrido Burmann - **c.**: Walter Patriarca - **m.**: Armando Trovajoli - **mo.**: Angeles Pruna - **superv. mo.**: Mario Morra - **int.**: Giuliano Gemma (Ted Barnett), Gabriella Giorgelli (Dulcie), Francisco Rabal (sceriffo Douglas), Conrado Sanmartin (Mr. Cobb), Nives Navarro (Dolly), Pajarito (Pajarito), Franco Cobianchi D'Este (Gen. Porfirio), Milo Quesada, Doro Corrà, Bill Farbert, Bengala Omar, Carlos Otero, Carlos Hurtado, Ivan Scratuglia, Pedrucho - **p.**: Luciano Ercoli e Alberto Pugliese per la International Film Company I.F.C.) - Prod. Cinemat / Mediterranee (Roma) / Prod. Cin. Myngiar (Madrid) - **d.**: regionale.

SUGAR COLT — **r.** Franco Giraldi - **s.**: Augusto Finocchi e Giuseppe Mangione - **sc.**: Augusto Finocchi, Giuseppe Mangione, Fernando Di Leo, Sandro Continenza - **f.** (Techniscope, Technicolor): Alejandro Ulloa - **m.**: Luis Enrique Bakalov - **mo.**: Ruggero Mastroianni - **int.**: Hunt Powers (Tom Cooper detto «Sugar Colt»), Soledad Miranda, Jeanne Oak [Gina Rovere], Jorge Rigaud, Julian Rafferty, James Parker, Erno Crisa, Victor Israel, Pajarito, Nazzareno Zamperla, Giovanni Scarciofolon, Paolo Mapolo - **p.**: Franco Cittadini e Stenio Fiorentini per la Mega film / Eva film - **d.**: Panta (regionale).

QUIEN SABE? — **r.**: Damiano Damiani - **s.**: Salvatore Laurani - **sc.**: Salvatore Laurani, Franco Solinas, Damiano Damiani - **f.** (Techniscope, Technicolor): Claudio Ragona - **scg.**: Sergio Canevari - **m.**: Ennio Morricone - **mo.**: Renato Cinquini - **int.**: Gian Maria Volontè (El Chuncho), Lou Castel (Bill Tate), Martine Beswick (Adelita), Klaus Kinski (El Santo) - **p.**: Bianco Manini per la M.C.M. - **d.**: M.C.M.

1967 **REQUIESCANT** — **r.**: Carlo Lizzani - **s.**: Renato Izzo e Franco Bucceri - **sc.**: Adriano Bolzoni, Armando Crispino, Lucio Battistrada - **f.** (Eastmancolor): Sandro Mancori - **scg.**: Enzo Bulgarelli - **m.**: Riz Ortolani - **mo.**: Franco Fraticelli - **int.**: Lou Castel (Requiescant), Mark Damon (Ferguson), Pier Paolo Pasolini (Don Juan), Franco Citti (Burt), Ninetto Davoli (il trombettiere), Mirella Maravidi, Barbara Frey, Rosanna Crisman Martini, Carlo Palmucci, Nino Musco, Anna Carrer, Lorenza Guerrieri, Pier Annibale Danovi, Vittotrio Duse - **p.**: Carlo Lizzani per l'Istituto Luce / Castoro film / Mancori / Chretien Prod. / Tefi film - **d.**: Italia-Germania occ. - **d.**: regionale.

7 DONNE PER I MAC GREGOR — **r.**: Franco Giraldi - s.: Fernando Di Leo e Enzo Dell'Aquila - **sc.**: Fernando Di Leo, Enzo Dell'Aquilà, Paolo Levi, Josè Maria Rodriguez, Franco Giraldi - **f.** (Techniscope, Technicolor): Alejandro Ulloa - **scg.**: Adolfo Cofino e Ottavio Scotti - **c.**: Italia Scandorato - **m.**: Ennio Morricone - mo.: Nino Baragli - **int.**: David Bailey (Gregor McGregor), Agatha Flory [Agata Flori] (Rosita), Leo Anchoriz (Mal Donado), Jorge Rigaud (Alastair), Roberto Camardiel (Donovan), Cole Kitosch (Dick), Nick Anderson [Nazareno Zamperla] (Peter), Paul Carter (Kenneth), Hugo Blanco (David), Tito Garcia (Miguelito), Saturnino Cerra (Johnny), Julio Perez Tabernero (Mark), Ana Maria Noé (Mamie), Walter Barnes, Harry Cotton, Ana Casares, Julia Fair, Judith Shepard, Victor Israel, Margaret Horowitz, Fernando

Water, Jesus Guzman, Nino Scarciofolo, Kathleen Parker - **p.**: Dario Sabatello per la D.S. Prod. - Jolly film (Roma) / Talia film (Spagna) - **d.**: UNIDIS (regionale).

SE SEI VIVO SPARA — **r.**: Giulio Questi - **int.**: Tomas Milian, Marilù Tolo, Milo Quesada, Piero Lulli, Patrizia Valturri.

IL BUONO, IL BRUTTO E IL CATTIVO — **r.** Sergio Leone - **s.**: Luciano Vincenzoni e Sergio Leone - **sc.**: Age, Scarpelli, Luciano Vincenzoni e Sergio Leone - **f.** (Techniscope, Technicolor): Tonino Delli Colli - **m.**: Ennio Morricone - **mo.**: Alabiso - **int.**: Clint Eastwood (il biondo), Eli Wallach (Tuco), Lee Van Cleef (Sentenza), Aldo Giuffrè (il capitano nordista), Antonio Casas, Rada Rassimov, Aldo Sambrel, Enzo Pepito, Luigi Pistilli, Livio Lorenzon, Al Mulloch, Sergio Mendizabal, Molino Rojo, Lorenzo Robledo, Mario Brega - **p.**: Alberto Grimaldi per la Produzione Europee Associate (P.E.A.) - **d.**: P.E.A.

(*a cura di* Ernesto G. Laura)

I film

Thoroughly Modern Millie

(Millie)

R.: George Roy Hill - *s.*: Richard Morris - *sc.*: Richard Morris e George Roy Hill - *f.* (Technicolor): Russell Metty - *scg.*: Alexander Golitzen e George Webb - *c.*: Jean Louis - *m.*: Elmer Bernstein - *numeri musicali*: André Previn - *sequenze musicali*: *Joe Layton* - *mo.*: Stu Gilmore - *int.*: Julie Andrews (Millie), Mary Tyler Moore (Dorothy), Carol Channing (Muzzy Van Hossmere), James Fox (Jimmy), John Gavin (Mr. Trevor Graydon), Beatrice Lillie (Signora Meers) - *p.*: Ros Hunter per la Universal - *d.*: Universal.

Millie è un film che si situa a metà fra la commedia americana « revivalista » e il « musical » di grande tradizione. Quel tipo di commedia, diciamo, che strizzando l'occhio alle comiche del « muto » propone occasioni di divertimento piuttosto facile nella sua meccanica (corse in auto, travestimenti, inseguimenti, gare, « suspense » ecc.) ma non senza spirito nel fare il verso a mode e ad epoche che prestano particolarmente il fianco alla presa per il bavero da parte dei posteri.

Cominciamo da questo aspetto. *Millie*, scritto da Richard Morris e prodotto da Ross Hunter, è una burlesca celebrazione degli Anni Venti, quello straordinario periodo della recente storia americana che, prima di concludersi con la grande crisi del '29, costituì una inebriante ed esplosiva esperienza per molti cittadini degli States, mai prima d'allora così lanciati nella direzione della « modernità » come passaporto per la felicità. Così, se altri film (come *A qualcuno piace caldo*, *La grande corsa*, *Cantando sotto la pioggia*) hanno messo in burletta generici aspetti di costume dei « Roaring Twenties », *Millie* ironizza soprattutto su uno degli aspetti più vistosi dell'epoca, l'emancipazione femminile, che come ha dimostrato la retrospettiva veneziana del '66 dedicata appunto al cinema americano di quel periodo, costituisce il chiodo fisso di un certo tipo di donna 1920.

La protagonista è una ragazza che dalla provincia approda a New York determinata a diventare integralmente una « cittadina », ad essere indipendente, a trovarsi un lavoro di segretaria nell'ufficio di un magnate, e

soprattutto a sposare un milionario. Lo trova subito, il milionario, nella persona del suo principale, che tra l'altro è anche bello quasi come Rodolfo Valentino. Ma la manfrina dispiegata da Millie per apparire modernamente attraente e far crollare ai suoi piedi la vittima non approda ai risultati sperati, poiché il milionario si innamora di un'amica di Millie e la nostra eroina deve ripiegare su un giovane povero ammiratore, che la preferisce all'antica. All'amore non si comanda: i due cuori si accontenteranno della capanna, invece che del palazzo. Ma il finale rivela ciò che lo spettatore aveva già intuito fin dall'inizio, e cioè che il fidanzatino povero era in realtà un riccone in incognito alla ricerca di un cuore sincero; dunque, come volevasi dimostrare, la dattilografa sposa il milionario. Il tutto contrappuntato dalla vicenda parallela del principale e della sua fiamma e dal filone giallo costituito da una vecchia albergatrice che si dedica alla tratta delle ragazze sole con l'aiuto di loschi cinesi tenutari di una fumeria d'oppio.

Tutto il materiale offerto dall'epoca e dalla situazione è saccheggiato a piene mani: i vestiti e i monili, le eleganze e le moine, le strade e i grattacieli, le gare di ballo e le manie dei ricchi, il proibizionismo e i grammofoni, il charleston e le telefoniste. Insomma gli spunti comici e satirici sono presenti in gran copia, e vanno dai più risaputi, e tutt'altro che originali, a quelli raffinati, come l'allusione a precise atmosfere descritte da Scott Fitzgerald (« Il Grande Gatsby ») nel ricevimento notturno della ricca Van Hossmere alla sua villa di Long Island. Ma c'è di più, in quanto la storia è tutta raccontata alla maniera del film muto contemporaneo all'azione; non soltantc perché ai fatti sono intercalate didascalie che esprimono i pensieri della protagonista, ma anche perché le soluzioni del racconto sono esposte nella tipica ingenua maniera dei film dell'epoca. Talvolta si arriva alla vera e propria citazione, con la protagonista che si presenta all'inizio col vestito, il cappello fiorito, gli stivaletti e i boccoli di Mary Pickford, con le cineserie sinistre dei « serials » di Pearl White e dei melodrammi di Lillian Gish, le scalate ai grattacieli con relative acrobazie all'asta portabandiera proprio come fa Harold Lloyd, e così via.

Ma dicevamo che il film è a metà fra la commedia propriamente detta e il « musical ». *Millie* giunge alla caricatura di un tipo di cinema attraverso le caratteristiche proprie di tale cinema per mezzo della musica, anche se sembra un controsenso esprimere il cinema muto con la colonna sonora. Il fatto è che il sonoro di *Millie* si rifà deliberatamente alle musiche tipiche che accompagnavano i film muti, con pianini che sospirano, accordi ribattuti, « precipitati », organi maestosi, sviolinate, pagine classiche (la ninnananna di Brahms, l'« Allelujah » di Haendel) in un eclettico « bric-à-brac » degno di un autentico « cue sheet », una di quelle raccolte di pezzi musicali ad uso dei pianisti e degli orchestrali attivi nei cinematografi degli Anni Venti. Insomma tutto un materiale riproposto con ammiccante intelligenza, nonché sfruttato in soluzioni piuttosto originali, dalla citazione di diverse canzoni dell'epoca al « collage » dichiaratamente moderno, come nell'impasto fra la canzone « Baby Face » e il citato brano haendeliano, o certi brani dal fondo gershwiniano voltati in burletta.

Qui il regista, che in alcuni film precedenti si era già mostrato sensi-

bile alla funzione della musica (ricordiamo *Rodaggio matrimoniale* e *La vita privata di Henry Orient*), si è affidato ad una agguerrita « équipe » formata da Elmer Bernstein, il musicista di fiducia di George Roy Hill, per i temi originali, Van Heusen e Cahn per le canzoni nuove (tra cui quella che fornisce il titolo originale al film), André Previn per gli arrangiamenti e Joseph Gershenshon per la coordinazione di tutti questi elementi. Nella loro opera è il risultato veramente spiritoso della pellicola; i numeri musicali sono infatti materia di comicità di per se stessi, non brani canoro-coreografici stile palcoscenico di Broadway, e si inseriscono fluidamente nell'azione attraverso pretesti di ogni genere. Tipico quello dell'ascensore dell'albergo che non funziona se non si salta sul pavimento (« alcune ballerine provavano il loro numero qui dentro, e questo deve aver influenzato il meccanismo... ») da cui discende non soltanto il « tip-tap » di Millie ma anche quello, burlesco, dei due sicari cinesi che sono costretti a ballare proprio nel momento più acuto della « suspense » finale. Non ci sono duetti d'amore, né alcuno di quei numeri « chiusi » che tanto indispettiscono i nostri pubblici, e non c'è bisogno di doppiare né di stampare sottotitoli in quanto l'essenza delle soluzioni musicali è la buffoneria, non il senso delle parole.

Anche i numeri più propriamente da « musical » classico sono risolti l'epoca durante la « serata danzante » dell'albergo (« Tap tap tap tapioca » - retto da un James Fox inedito, gustosissimo); il numero canoro di Julie Andrews al matrimonio ebraico, in cui l'attrice ha cadenze pagliaccesche quasi alla Danny Kaye; o quello di Carol Channing al ricevimento notturno, in cui questa straordinaria fantasista si esibisce in un indiavolato numero clownesco.

Inoltre molte soluzioni del film traggono linfa dal suo aspetto musicale per portare avanti l'azione, come nella « chase » finale, retta da un'unica lunghissima sequenza musicale che è un po' la « summa » della musica-da-film-muto, come nella lotta delle donne con gli sgherri cinesi, risolta con un singolare sviluppo dei mezzi canoro-clowneschi in cui le abbiamo viste esibirsi in precedenza.

Ma la qualità propria di *Millie*, che fa inserire questo film nella grande tradizione dello spettacolo americano, pur nei suoi motivi di novità, è nella calibratura di tutti i suoi apporti e nella finitura artigianale di tutti i suoi aspetti. Sembra poco, ed è tutto.

ERMANNO COMUZIO

Il tigre

R.: Dino Risi - *s.*: Age (Agenore Incrocci), Furio Scarpelli e Dino Risi - *sc.*: Age e Scarpelli - *f.* (Eastmancolor): Sandro D'Eva - *scg.*: Luciano Ricceri - *m.*: Fred Bongusto - *mo.*: Marcello Malvestiti - *int.*: Vittorio Gassman (comm. Vincenzini detto « il Tigre »), Ann-Margret (Carolina), Eleanor Parker (signora Vincenzini), Caterina Boratto (la madre di Carolina), Fiorenzo Fiorentini (Tazio), Antonella Steni (Annetta), Luigi Vannucchi (il presidente), Jacques Herlin (il Padre Cappuccino), Eleonora Brown (la figlia dei Vincenzini), Giambattista Salerno (Luca), Giovanni Scratuglia, Nino Segurini, Egidio Casolari - *p.*: Mario Cecchi Gori per la Fair film - *o.*: Italia, 1967 - *d.*: Titanus.

Lo scatenato

R.: Franco Indovina - *s.* e *sc.*: Tonino Guerra, Luigi Malerba e Franco Indovina - *f.* (Eastmancolor): Aldo Tonti - *scg.*: Pier Luigi Pizzi - *m.*: Luis Enrique Bakalov - *mo.*: Marcello Malvestito - *int.*: Vittorio Gassman (Bob Chiaramonte), Martha Hyer (la moglie), Gila Golan

(una signora), Massimo Serato (l'agente pubblicitario), Claudio Gora (un ministro) - *p.*: Mario Cecchi Gori per la Fair film - *o.*: Italia - *d.*: Titanus.

Penso che quella di Dino Risi avrebbe potuto essere una interessante personalità, nel cinema italiano, e *sia* oggi una personalità per lo più sprecata all'ombra delle suggestioni e delle attrattive dell'industria e dei successi commerciali. Una personalità che compiutamente non si è espressa mai o quasi mai, e che è rimasta così allo stato « potenziale » di invenzioni e di momenti di breve durata o di limitata qualità. Risi, che è medico, ha origini di critico e di scrittore. Come regista, il suo periodo più importante è il primissimo, attorno al '50 o prima; quello dei documentari (*Barboni, Cortili, Strade di Napoli, Il grido della città*), frutto di una osservazione acuta della realtà, di un impegno morale inequivocabile e insieme di una premurosa cura stilistica. Quindi, da *Poveri ma belli* in poi, il successo via via più clamoroso e più facile ha progressivamente allontanato il regista dalle preoccupazioni di approfondimento. Quando sarebbe stato il momento di sviluppare in profondità quell'interesse che era genuino perché non strettamente condizionato, Risi si è diretto con sempre maggiore decisione e sempre più chiaro determinismo verso il cinema di consumo. Ogni tanto affiorava, affiora, il timbro dell'uomo di cultura e di gusto e sempre c'è il disegno di un mestiere giunto ormai alla totale disinvoltura. Ecco, così, una carriera alterna di successi commerciali, di pause superficiali, di risultati imperfetti, di occasioni sprecate, di ripetizioni, di argomenti alla moda, al servizio di situazioni, di personaggi, di attori scelti aprioristicamente. In un senso o nell'altro si adattano a un quadro come questo soggetti occasionali quali *Il mattatore, Il segno di Venere, Il vedovo, I mostri;* temi non privi di spunti ma lasciati al margine come *Una vita difficile, La marcia su Roma, Il gaucho, Un amore a Roma;* novelle riuscite come *Il sorpasso, Operazione San Gennaro*; raccontini ripetuti o mediocri come *Il giovedì, I complessi, L'ombrellone.*

Un film di rilievo quale *Il sorpasso* ha dato luogo, senza avere per questo altra colpa che il proprio successo, in sostanza meritato, a una serie di film-imitazione che Risi e altri registi volentieri hanno diretto puntando assai più alla platea che alle idee. Il fondo psicologico, se così si può dire, è centrato in maniera univoca sulla « crisi del quarantenne », intesa soprattutto come crisi sentimentale e mondana di un borghese medio o più spesso superiore alla media (in un ambiente quindi tipicamente reazionario, atto a far sognare e nello stesso tempo a irridere gli uomini « normali »), nei suoi rapporti familiari e nelle sue condizioni di lavoro. Una certa sostanza viene a mancare, di qui la ricerca di successi più effimeri, più facili, più immediati senza andare troppo per il sottile.

Il tigre, a qualche anno di distanza dai primi, è ancora uno di questi film, e non sarà l'ultimo, è da pensare, proprio per i motivi che si sono illustrati. Qui c'è un ricco industriale, il commendator Vincenzini, aitante e fortunato, ben presto soprannominato « tigre », il quale conosce Carolina, una giovane amica del figlio, e rimane irretito dalle sue tutt'altro che innocenti civetterie. La storia è prevedibile, ricalca linee e temi consueti, situazioni che sono di vago sapore moralistico, anche nel senso buono del termine, ma che lo sono soltanto in apparenza, perché poi, com'è an-

che qui facile consuetudine, in realtà assecondano i gusti facili degli spettatori. La fantasia degli sceneggiatori e dei dialoghisti si mostra assai arida e povera di spirito, si notano soprattutto scarsezza di idee e di conoscenze culturali, limitato senso dell'umorismo. La crisi del nostro cinema è anche nei successi immeritati che un pubblico del medesimo livello dei propri autori concede a prodotti di second'ordine, favoriti da interessi industriali e commerciali, prodotti e autori che dal loro miope punto di vista non colgono ovviamente nessun vantaggio nell'approfondimento e nella serietà.

Protagonista-principe dei personaggi di Risi, « tigre » quasi per antonomasia, è Vittorio Gassman, che ha trovato tanto utile e opportuna questa aurifera vena da cointeressarsi egli stesso alla produzione dei propri film, da impegnarsi con grande dedizione, come sempre fa nel lavoro, anche quando i presupposti per un risultato di qualità siano davvero modesti. Per un attore di basi e di possibilità assai solide, che è riuscito, malgrado questi anni di lontananza, a conservare amore e interesse per il teatro (e per il teatro inteso nel senso più moderno, austero e rigoroso: non è improbabile anzi ritenere che anche questo cinema di disimpegno abbia risospinto Gassman verso le difficoltà e i problemi del palcoscenico), è ancora più colpevole, in un discorso ideale, non aver puntato alla stessa tensione qualitativa e drammatica anche in cinema, senza ovviamente trascurare lo spettacolo, senza con questo venir meno alle aspettative del pubblico, che non è vero siano assecondabili soltanto con la superficialità. Occorrono le idee, certo, e l'originalità: quelle idee e quella originalità che proprio in teatro Gassman, malgrado tutto, non si stanca di perseguire. Così, invece, ogni interpretazione cinematografica somiglia all'altra quasi pedissequamente, in un misto di acrobatismo e di repertorio ormai collaudato altrettanto meccanicamente che ai tempi lontani dei personaggi tutti-serî-e-cattivi.

Un altro aspetto di questa situazione è *Lo scatenato* di Franco Indovina, in cui Gassman recita praticamente un monologo, spesso una farsa, dando al personaggio tutte le risorse del mestiere. Il personaggio questa volta è Bob Chiaramonte, attore di cortometraggi pubblicitari, figura di successo di un cinema di terz'ordine, la cui stella rapidamente tramonta quando egli, che non ha mai amato le bestie, poco per volta dagli animali si sente addirittura assalito, animali grandi e piccoli, ossessionato da cani, galline, tori, colombi, dal ruggito dei leoni, dal ronzio delle mosche, che vuole uccidere a tutti i costi, inseguendole per la strada e in casa, fino a distruggere tutto quanto gli capita intorno e a confondersi egli stesso con gli animali. Un confronto con uno scimpanzè, allo zoo, nel corso del quale egli si misura con la bestia proprio per mostrare la propria superiorità, la propria capacità di far tutto ciò che fa la bestia, col vantaggio in più dell'intelligenza, termina con l'uomo chiuso in gabbia, al posto della scimmia, ormai ridotto egli stesso al livello animale. Gassman si muove al massimo della propria disinvoltura e abilità; salta, fa capriole, boccacce, corre, gioca, lotta, strepita, mugola, strabuzza gli occhi e si deforma il viso, guida auto sportive, veste abiti da figurino in ogni scena diversi, e finisce stracciato nella gabbia dello scimpanzè a raccogliere al volo le noccioline con la bocca. È ancora una volta una sorta di « mattatore » che

si serve come vuole della mimica e della voce. Ma tutto gira a vuoto, il suo attivismo è immerso cioè in un racconto completamente amorfo e vuoto. Tutta la sua fatica anche fisica è sprecata, destinata a non lasciare tracce, perché al servizio della superficialità e dell'equivoco. Non vale ormai neppure quel tanto di autobiografismo sempre latente a dar peso a ciò che rimane ai margini della qualità.

Lo scatenato è infatti quanto mai ambiguo e contraddittorio: ha le apparenze dell'impegno intellettuale, tenta e finge di essere al corrente con le crisi anche patologiche e alienanti del mondo dei consumi, in cui si corrode e si esaurisce rapidamente ogni valore. Ma il titolo fa il verso proprio ai film di consumo, deliberatamente vuol confondersi con quelli. Ma il film risulta tutto basato — proprio sul piano pratico, e molto probabilmente sul piano dei costi di produzione — su quella stessa pubblicità contro la quale finge di battersi: e quindi non vale, come satira. Ma le sue tesi sono assolutamente confuse ed equivoche: la « civiltà » del consumo porta l'uomo al livello degli animali? o gli animali sono più abili dell'uomo a sfruttare gli aspetti positivi del mondo di oggi, in attesa appunto del logorio e della consumazione dell'uomo? oppure la follia non è che un aspetto della condizione dell'uomo, sempre presente, latente, pronta a scatenarsi all'esaurirsi di pochi freni inibitorî? oppure il nemico maggiore dell'uomo è l'uomo stesso, che crea fantasmi o oggetti o corpi contro i quali combattere? se uomini e animali sono sgradevoli e ripugnanti entrambi, gli uni e gli altri nei loro difetti più macroscopici, allora perché lo scimpanzè alla fine è quasi il giusto contro cui si spuntano tutte le armi dialettiche dell'uomo-attore, fino alla sua sconfitta totale?

Tutte queste sono domande sia legittime che senza risposta, a proposito di un film tanto più negativo quanto nascosto nell'alone e nelle velleità dell'intellettualismo e della « denuncia ». Meglio *Il tigre,* che si dichiara per quello che è, con tutti i suoi limiti e difetti, che questo *Scatenato* che si traveste di abiti che nono sono i suoi veri; meglio *Il tigre* slegato e superficiale che un « carosello » che voglia fingersi un *Orlando furioso* o che dia a credere di far la satira dei caroselli; meglio una farsa scoperta che un grottesco che non riesce a diventare lo specchio della nevrosi o degli incubi o delle ossessioni contemporanee e che rimane farsa delle più stanche, fuori dalla realtà e fuori dalla satira.

C'è infatti da aggiungere che, malgrado lffi aversatilità e il dinamismo ginnico e recitativo di Gassman (che è sprecato, anche se egli ha tante energie e tante riserve, nell'arco della sua recitazione, da superare quasi indenne anche sprechi di questo genere), la regia di Franco Indovina ha peggiorato soggetto e sceneggiatura (di Luigi Malerba, Tonino Guerra e dello stesso Indovina), mandando avanti stancamente il motivo iniziale, non chiarendo e non vivificando con inventiva autonoma e originale i motivi di partenza del film. Non si ride né si coglie il pensiero di fondo, il film è completamente confuso e slegato, pieno di ripetizioni e di esemplificazioni di comodo. Il regista di due episodi — rispettivamente ne *I tre volti* e in *Ménage all'italiana* — non mostra davvero di aver maturato le qualità necessarie e il necessario approfondimento professionale, la indispensabile libertà dai compromessi per dirigere come si deve un lungometraggio.

GIACOMO GAMBETTI

I libri

Franco Piva: *Musica e cinema, problema di un rapporto*, Bino Rebellato editore, Padova, 1967.

Ciò che conta, in questo volumetto di Franco Piva — che è sostanzialmente un saggio — è l'avvertenza iniziale dell'autore: « ...ho cercato soltanto di impostare il problema secondo una particolare prospettiva ». Il problema è quello, come dice il sottotitolo del libro, del rapporto fra musica e cinema; la prospettiva è quella del musicologo (la musica viene prima del cinema) che inquadra questo rapporto in una maniera tutta personale, secondo un angolo di visuale ben limitato.

Nessuna pretesa, quindi, di investire l'intero rapporto musica-cinema, ma solo l'intenzione di postulare una teoria. Tale proposta è già tutta esposta nel primo dei tre capitoli in cui si suddivide il libro, « Problema del rapporto », in cui l'autore considera le difficoltà per le due dimensioni, immagini e suono, di trovare una valida fusione su un piano di rigore estetico e subito offre come condizione necessaria per giungere a tale fusione l'« obiettività » della musica (« ...un effettivo incontro e una fusione sostanziale fra musica e cinema non possono dunque avvenire se non su un piano rigorosamente obiettivo ») la quale si risolve necessariamente nel concetto di « asincronismo ». Questo concetto viene inteso non nel suo significato grossolano di « associazione per contrasto », ma secondo quel rapporto più ampio per cui la musica esce dai confini angusti dell'« accompagnamento » delle immagini per ricercarne, seguendo le sue leggi proprie, il loro senso intimo.

Mentre nel secondo capitolo (« Storia del rapporto ») si accenna brevemente all'ancorarsi della musica da film, attraverso tutte le stagioni della storia del cinema, al concetto del « sincronismo », ed alla definizione dell'asincronismo nello storico manifesto del 1928, nel terzo capitolo (« Aspetti del rapporto ») si sottolinea e si chiarisce il concetto già esposto, sostenendo che poiché è del tutto inutile (e dannoso) che la musica si sovrapponga all'immagine per ripetere ciò che è già abbastanza evidente nell'immagine stessa, la sua presenza può essere giustificata solo se « può effettivamente aggiungere qualcosa che immagini e parole, per i loro limiti intrinseci, non riescono a dire ». Questo qualcos'altro, sostiene l'autore, può essere apportato soltanto dall'asincronismo: « ...su un piano rigorosamente logico sembra quindi che soltanto lo asincronismo, inteso nei suoi diversi aspetti, e in tutte le varietà delle sue

possibili applicazioni, dia al rapporto fra musica e cinema il carattere di una effettiva simbiosi, favorendo per ciascuna delle due arti la creazione di nuove funzioni e di nuove dimensioni».

La conclusione si ricollega romanticamente ad una utopia non nuova: l'avvento di un tipo di spettacolo, la « Tonfilmoper », in cui immagini, parole e musica coesistano in un rapporto nuovo e stimolante, in una reale simbiosi che però lasci adito allo spettatore di « partecipare direttamente al divenire dell'opera stessa mediante la creazione individuale di nuove sintesi, in seguito alla percezione di un tale contrappunto visivo-sonoro ».

Il problema, dunque, è visto davvero secondo una particolare prospettiva. La polemica contro la musica da film come « melodia d'accompagnamento » o come ricettacolo di tutto quel « sentimentalismo tardo-romantico che si è trasferito dal palcoscenico allo schermo » è sacrosanta, ma non sembrano condivisibili tutte le conclusioni, a parte l'astrattezza della trattazione che, per sviluppare il discorso sempre in termini di teoria estetica perde talvolta il contatto con quella che è la realtà operante del rapporto musica-film. Facendo sue le postulazioni di un Eisenstein, di un Balasz, di un Chiarini, di un Vlad e di un Mila, l'autore arriva a negare legittimità d'esistenza a tutto ciò che non sia « musica obiettiva » e « asincronismo, e sostenere « l'autosufficienza strutturale e dinamica della musica sia rispetto a tutto il film sia rispetto a particolari momenti della narrazione visiva ».

Il Piva, che dirige il complesso dei « Musici Cantori » ed è compositore, oltre che studioso di musiche antiche e contemporanee, pone una condizione precisa: « Il fatto che la musica si unisca al cinema non significa che essa debba rinunciare a se stessa o subire una qualunque deformazione ». Questa affermazione, come la chimerica postulazione della «Tonfilmoper », non soltanto negano il concetto, per noi basilare, della « subordinazione » della musica al cinema e delle necessità che il compositore si faccia egli stesso « uomo di cinema », ma ci dicono anche come l'autore guardi al cinema con quel distacco un po' sdegnoso da lui stesso criticato nei musicisti.

Se è giustissima, e sempre attuale, la battaglia per « musicare il senso interno delle immagini », come affermava Giulio Confalonieri nel saggio dettato per il volume « Musica e film », ed. Bianco e Nero 1959, voltando le spalle a tutta quella onomatopeia grossolana che davvero è una palla al piede della mediocre musica per film (purtroppo, la stragrande maggioranza di quella che si compone in tutto il mondo), la posizione del Piva giunge, sia pure per generosità, a conseguenze estreme difficilmente condivisibili nella loro assolutezza. Nel loro rifiuto dei tanti altri modi di intendere il problema che, legittimamente, apportano il loro sassolino alla costruzione, nella quale tutti gli apporti si fondono e tutti sono validi qualora, come sempre, la necessità dell'espressione e la sincerità dell'ispirazione li nutrano « dal di dentro », a prescindere dalla bontà delle formule.

ERMANNO COMUZIO

LUIGI CAGLIO: *Lo spettatore anziano,* Edizioni del Cantonetto, Lugano (Canton Ticino), 1965.

Nato a Varese, Luigi Caglio ha svolto la maggior parte della sua attività di giornalista e scrittore in Svizzera, dove è stato dodici anni redattore della

« Gazzetta Ticinese », per poi passare al « Corriere del Ticino ». Ricco di interessi, amante del viaggio, perspicace e onesto nelle valutazioni critiche, ha svolto principalmente attività di critico dello spettacolo: e in questo suo libro — *Lo spettatore anziano* — noi troviamo un amabile, gustoso, ordinato e preciso diario di spettatore: che è attento con pari interesse al cinema e al teatro, al concerto e al varietà.

Con una ricca aneddotica, il libro acquista valore memorialistico e storico, critico e letterario. Si apprezza il narratore lucido e arguto il recensore che non svaluta o sopravvaluta se non forte di un solido convincimento personale.

Molti sono i personaggi dello spettacolo che Caglio passa in rassegna nella sua galleria viva; numerosissimi gli spettacoli di cui riferisce, le « prime », i film cui assiste nei suoi non brevi soggiorni a Roma e Milano, all'epoca del muto, a Locarno e Lugano all'epoca degli inizi del sonoro come dei recenti festival. Sono quadri sempre vivi e saporosi, che contribuiscono alla piccola come alla grande storia del cinema e del teatro contemporaneo.

MARIO VERDONE

Film usciti a Roma dal 1°- VII al 31-VIII-1968

a cura di ROBERTO CHITI

Ad un passo dall'inferno - v. *To the Shores of Hell.*
Agente segreto Eddie Darrow - v. *Forbidden* (riedizione).
Agente speciale L. K. Operazione Re Mida - v. *Lucky el intrepido.*
Angelo per Satana, Un.
Assassination.
Avventurieri per una rivolta - v. *Estouffade è la Caraïbe.*
Bandito di Kalahar, Il - v. *The Brigand of Kalahar.*
Bello, il brutto, il cretino, Il.
Cadavere per Rocky, Un - v. *Des Pissenlits par la racine.*
Calibro 38 - v. *L'homme qui trahit la Mafia.*
Caso difficile del Commissario Maigret, Il - v. *Maigret und Sein Grösster Fall.*
5 marines per Singapore - v. *Cinq gars pour Singapour.*
Clint il solitario - v. *Clint el solitario.*
Cobra, Il.
Colpo da re, Un.
Colpo doppio del Camaleonte d'oro.
Come le foglie al vento - v. *Written on the Wind* (riedizione).
Commando di disperati - v. *Sam.*
Commissario non perdona, Il - v. *Sale temps pour les mouches.*
Desperado Trail - v. *Winnetou* [3. Teil].
Devilman Story.
Dio non paga il sabato.
Django non perdona - v. *Mestizio.*
Dossier Marocco 7 - v. *Maroc 7.*
Dominatori della prateria, I - v. *The Plainsman.*
Due uomini in fuga... per un colpo maldestro - v. *Une souris chez les hommes.*
Eroi muoiono urlando, Gli - v. *Die Ruiter in die Nag.*
Fantasma ci sta, Il - v. *The Spirit Is Willing.*
Fantastici 3 Supermen, I.
FBI contro Cosa Nostra - v. *Cosa Nostra - An Arch Enemy of the FBI.*
Femmine delle caverne - v. *Prehistoric Women.*
Figlio di Django, Il.
Flashman.
Fuga di Marek, La - v. *Beyond the Mountains.*
Gioventù bruciata - v. *Rebel without a Cause* (riedizione).
Gobbo di Londra, Il - v. *Der Bucklige von Soho.*
Grande sfida a Scotland Yard, La - v. *The Trygon Factor.*
Grido di guerra dei Sioux, Il - v. *Red Tomahawk.*
Incredibile signor Detočkin, L' - v. *Bereghìs' avtomobilja!*
Inferno nel Pacifico - v. *Hell on the Pacific.*
Joe l'implacabile.
Johnny Reno.
Julie, perché non vuoi? - v. *Crooks Anonymous.*
Killer Story - v. *Walk a Tightrope.*
Kitosch, l'uomo che veniva dal Nord.
Lago di Satana, Il.
Laser X, operazione uomo - v. *The Projected Man.*
Layton... bambole e karatè - v. *Carré de dames pour un as.*
Luciano, una vita bruciata.
Magnifico texano, Il.
Mano di velluto.

Marchio di Kriminal, Il.
Marinai in coperta.
Marines Battleground.
Marito a prezzo fisso, Un - v. *Un mari à prix fixe.*
1000 dollari sul nero.
Mister X.
Mistero dell'isola dei gabbiani, Il - v. *The Deadly Bees.*
Morianna - v. *Morianerna.*
Morte non conta i dollari, La.
Non c'è posto per i vigliacchi - v. *First to Fight.*
Nostro uomo a Marrakesh, Il - v. *Our Man in Marrakesh.*
Obiettivo 500 milioni - v. *Objectif 500 millions.*
Occhio selvaggio, L'.
Odio per odio.
Ogni giorno nasce un fesso - v. *Les Pieds Nickelés.*
Paradiso hawaiano - v. *Paradise - Hawaiian Style.*
Per favore, non sparate col cannone.
Perry Grant, agente di ferro.
Per un pugno di donne - v. *Tickle Me.*
Prigionieri dell'orrore - v. *El sonido prehistorico.*
Pugni, pupe e pallottole - v. *Bonne chanche, Charlie.*
Qualcuno ha tradito.
Quando dico che ti amo.
Quaranta fucili al Passo Apache - v. *40 Guns to Apache Pass.*
Quattro chiavi, Le - v. *Vier a Schlüssel.*
...4 ...3 ...2 ...1 ...morte.
Questi pazzi agenti segreti! - v. *The Last of the Secret Agents?*
Ragazza dello scandalo, La - v. *The French Mistress.*
Regina dei Vichinghi, La - v. *The Viking Queen.*
Requiescant.
Scotland Yard precedenza assoluta.
7 Winchester per un massacro.
Sfinge d'oro, La.
Solo sotto le stelle - v. *Lonely Are the Brave* (riedizione).
S.O.S. Stanlio e Ollio - v. *The Further Perils of Laurel and Hardy.*
Sparatoria ad Abilene - v. *Gunfight in Abilene.*
Spia dal cappello verde, La - v. *The Spy in the Green Hat.*
Spia fantasma, La - v. *Danger Has Two Faces.*
Spiaggia libera.
Sposa del mare, La - v. *Sea Wife* (riedizione).
Squillo.
Strega in Paradiso, Una - v. *Bell, Book and Candle* (riedizione).
Sull'asfalto la pelle scotta - v. *In Frankfurt sind die Nächte.*
Tecnica di una spia.
Tempo degli avvoltoi, Il.
Tempo di terrore - v. *Killer on a Horse.*
Thompson 1880.
Tiffany Memorandum.
Tiro a segno per uccidere - v. *Das Geheimnis der Gelben Mönche.*
Tom Dollar.
Trappola per 4 - v. *Lotosblüten für Miss Quon.*
Tre morsi nella mela - v. *Three Bites of the Apple.*
Tutti pazzi meno io - v. *Le roi de coeur.*
Ultimo killer, L'.
Uomo dal pugno d'oro, L' - v. *El hombre del puño d'oro.*
Uomo e una Colt, Un - v. *Un hombre y un Colt.*
Vado in guerra a far quattrini - v. *Le facteur s'en va-t-en guerre.*
Vampata di violenza, Una - v. *Les grandes gueules.*
20.000 dollari sul 7.
Violenti di Rio Bravo, I - v. *Der Schatz der Aztechen.*
Violenza e l'amore, La.

ABBREVIAZIONI: *r.* = regìa; *superv.* = supervisione; *s.* = soggetto; *sc.* = sceneggiatura; *adatt.* = adattamento; *dial.* = dialoghi; *f.* = fotografia; *e.f.s.* = effetti fotografici speciali; *m.* = musica; *scg.* = scenografia; *e.scg.s.* = effetti scenografici speciali; *c.* = costumi; *cor.* = coreografia; *e.s.* = effetti speciali; *mo.* = montaggio; *int.* = interpreti; *p.* = produzione; *p.a.* = produttore associato; *o.* = origine; *d.* = distribuzione.

ANGELO PER SATANA, Un — **r.**: Camillo Mastrocinque - **s.**: da un racconto di Luigi Emmanuele - **sc.**: C. Mastrocinque, Giuseppe Mangione - **f.**: Giuseppe Aquari - **m.**: Francesco De Masi - **scg.**: Alberto Boccianti - **c.**: Giorgio Desideri - **mo.**: Gisa Radicchi-Levi - **int.**: Barbara Steele (Harriet), Anthony Steffen [Antonio De Teffé] (Roberto Morigi), Ursula Davis (Rita), Claudio Gora (il conte Montebruno), Aldo Berti (Dario), Marina Berti (Illa), Vassili Karamesinis, Betty Delon, Mario Brega, Halina Zalewska, Antonio Corevi, Antonio Acqua (un giardiniere), Livia Rossetti, Giovanna Lenzi - **p.**: Liliana Biancini e Giuliano Simonetti per la Discobolo - **o.**: Italia, 1966 - **d.**: regionale.

ASSASSINATION — **r.**: Hal Brady [Alfonso Brescia] - **s.**: Emil Bridge - **sc.**: Lou Strateman, Andy Colbert, Max Hatired - **f.** (Techniscope, Technicolor): Eric Menczer - **m.**: Robby Poitevin - **scg.**: Louis Nadeau - **mo.**: Sergium Hillman - **int.**: Henry Silva (John Philip e Philip Chandler), Fred Beir (Bob), Evelyn Stewart [Ida Galli] (Barbara), Peter Dane (Lang), Bill Vanders (Thomas), Fred Farrell [Alfredo Varelli] (Morrison), Bob Molden (Otto), Karl Menzinger (Hans), Gunther Schultz (senatore), Gert von Zitzewitz (barone) - **p.**: Felice Testa Gay per la Cinegay - Jolly Film - **o.**: Italia, 1966 - **d.**: Unidis (regionale).

BELLO, IL BRUTTO, IL CRETINO, Il — **r.**, **s.** e **sc.**: Gianni Grimaldi - **f.** (Eastmancolor): Aldo Giordani - **m.**: Lallo Gori - **scg.**: Aldo Marini - **mo.**: Renato Cinquini - **int.**: Franco Franchi (Il brutto), Ciccio Ingrassia (Il cretino), Mimmo Palmara (Il bello), Birgit Petry (La donna), Lothar Guntoner (capitano Imbriatella), Peter Jacob (primo sceriffo), Ivan Scratuglia (soldatino sudista), Gino Buzzanca (bookmaker), Bruno Scipioni, Puccio Ceccarelli, Eugenio Galadini - **p.**: Gino Mordini per la Claudia Cinematografica / T.E.F.I. Filmproduction - **o.**: Italia-Germania Occ., 1967 - **d.**: Euro Internazionale

BEREGHIS' AVTOMOBILJA! (L'incredibile signor Detockin) — **r.**: El'dar Rjazanov - **s.** e **sc.**: Emil Braghinskij, E. Rjazanov - **f.**: Anatolij Mukasej e Vladimir Nakhabzev - **m.**: Andrej Petrov - **scg.**: Boris Nemecek - **int.**: Innokenti Smoktunovskij (Detočkin), Oleg Efremov (l'investigatore), Olga Aroseva (la donna di Detočkin), Ljubov Dobrzhanskaia - **p.**: Mosfilm - **o.**: URSS, 1966 - **d.**: Cineriz.

Vedere breve giudizio di G. Buttafava nel n. 11 novembre 1966.

BEYOND THE MOUNTAINS (La fuga di Marek) — **r.**, **s.** e **sc.**: Alexander Ramati, dal suo romanzo - **f.** (Cinemascope, Eastmancolor): Christian Matras - **m.**: Cristobal Hallfter - **scg.**: Antonio Cortes - **mo.**: Peter Weatherley - **int.**: Maximilian Schell (Marek), Raf Vallone (Victor), Irene Papas (Aymi), Maria Perschy (Marusia), Theodor Bikel, Fernando Rey, Georges Voskovec, Alberto De Mendoza - **p.**: Unger Film-Grynberg Production / Pro Artist Film / David Film - **o.**: U.S.A.-Italia-Spagna, 1966-67 - **d.**: regionale.

BONNE CHANCE, CHARLIE (Pugni, pupe e pallottole) — **r.**: Jean-Louis Richard - **s.** e **sc.**: J.L. Richard, Jacques Houbard e Jean Aurel - **f.** (Franscope): Michel Kelber - **m.**: Edgar Bischoff - **scg.**: naturale - **int.**: Eddie Constantine (Charlie Patisson), Carla Marlier (Stella), Albert Préjean (Raymond Cardin), Claude Vernier (Hermann Geiss), Robert Moor («Socrate»), Julien Verdier, Yvon Lec, Guy Moigne - **p.**: Belmont Film - **o.**: Francia, 1960-61 - **d.**: regionale.

BRIGAND OF KANDAHAR, The (Il bandito di Kandahar) — **r.**, **s.** e **sc.**: John Gilling - **f.** (Cinemascope, Technicolor): Reginald Wyer - **m.**: Don Banks - **scg.**: Bernard Robinson, Don Mingaye - **e. s.**: Syd Pearson - **mo.**: Tom Simpson - **superv. mo.**: James Needs - **int.**: Ronald Lewis (ten. Case), Oliver Reed (Eli Khan), Duncan Lamont (col. Drewe),

Yvonne Romain (Ratina), Catherine Woodville (Elsa), Glyn Houston (Marriott), Inigo Jackson (capitano Boyd), Sean Lynch (Rattu), Walter Brown (Hitala), Jeremy Burnham (Connelly), Carol Gardner (ragazza di fatica), Henry Davies (Crowe), John Southworth (Barlowe), Jo Powell (sergente indigeno) - **p.**: Anthony Nelson-Keys per la Hammer - **o.**: Gran Bretagna, 1965 - **d.**: Columbia-Ceiad.

BUCKLIGE VON SOHO, Der (Il gobbo di Londra) — **r.**: Alfred Vohrer - **s.**: da un romanzo poliziesco di Edgar Wallace - **sc.**: Herbert Reinicker - **f.** (Eastmancolor): Karl Loeb - **m.**: Peter Thomas - **scg.**: Wilhelm Vorweg, Walter Hutz - **c.**: Irma Pauli - **mo.**: Susanne Paschen - **int.**: Günther Stoll, Pinkas Braun, Eddi Arent, Siegfried Schürenberg, Monika Peitsch, Agnes Windeck, Hubert von Meyerinck, Gisela Uhlen, Uta Levka, Hilde Sessak, Richard Haller, Joachim Teege, Albert Bessler, Kurt Waitzmann, Suzanne Roquette, Ilse Pagé, Biggi Freyer, Susanne Hsiao - **p.**: Horst Wendlandt per la Rialto-Preben Philipsen - **o.**: Germania Occ., 1966 - **d.**: Variety.

CALIFORNIA HOLIDAY — Vedi **SPINOUT**.

CARRE' DE DAMES POUR UN AS (Layton... bambole e karaté) — **r.**: Jacques Poitrenaud - **s.**: dal romanzo di Michael Loggan - **sc.**: Georges Bardawil, Gérard Carlier, J. Poitrenaud, Jean-Loup Dabadie, Carlo Tantini - **f.** (Techniscope, Technicolor): Manolo Merino - **m.**: Serge Gainsbourg - **scg.**: Robert Giordani - **mo.**: Pierre Gillette - **int.**: Roger Hanin (Layton), Sylva Koscina (Dolores), Catherine Allégret (Marion), Dominique Wilms (Petula), François Maistre (Hakim Gregory), Laura Valenzuela (Rosario), Antonio Passalia (Misrach), Elena Maria Tejeiro, Francesco Piquer, Henri Cremieux, Jean-Pierre Darras - **p.**: Société Française de Cinématographie / CI.TI. Cinemat. / Agata Films - **o.**: Francia-Italia-Spagna, 1966 - **d.**: Indipendenti Regionali.

CINQ GARS POUR SINGAPOUR (5 marines per Singapore) — **r.**: Bernard T. Michel - **s.**: dal romanzo di Jean Bruce - **sc.**: B.T. Michel, Pierre Kalfon - **f.** (Eastmancolor): Jean Charvein - **m.**: Ward Swingle - **scg.**: Gilbert Margerie - **int.**: Sean Flynn (Art), Terry Downes (Gruber), Marika Green (Monica), Denis Berry (Dan), Bernard Meusnier (Angel), Marc Michel (Kevin), Jessy Greek, Andrew Ray, William Brix - **p.**: Films Number One - Poste Parisienne / Franco Riganti Produzione - **o.**: Francia-Italia, 1967 - **d.**: regionale.

CLINT EL SOLITARIO (Clint il solitario) — **r.**: Alfonso Balcazar - **s.**: José Antonio de La Loma, Alfonso Balcazar - **sc.**: J.A. de La Loma, A. Balcazar, Helmut Harum - **f.** (Supertechnirama 70, Technicolor): Victor Monreal - **m.**: Nora Orlandi - **scg.**: Juan Alberto Soler - **c.**: Berenice Sparano - **mo.**: Otello Colangeli - **int.**: George Martin (Clint Harrison), Marianne Koch (Julie), Paolo Gozlino, Gerhard Riedmann, Pinkas Braun, Francisco José Huetos (il piccolo Tom), Osvaldo Genazzani, Fernando Sancho, Walter Barnes, Renato Baldini, Remo De Angelis, Xan Das Bolas, Beni Deus - **p.**: Producciones Cinematograficas Balcazar / Lux Film / International Germania Film - **o.**: Spagna-Italia-Germania Occ., 1967 - **d.**: Indipendenti Regionali.

COBRA, Il — **r.**: Mario Sequi - **s.**: Adriano Bolzoni - **sc.**: Cumersindo Mollo - **f.** (Techniscope, Technicolor): Enrique Toson e Claudio Racca - **m.**: José Antonio Abril - **scg.**: Flavio Mogherini - **mo.**: Pedro del Rey - **int.**: Dana Andrews (Keely), Peter Martell (Rand), Elisa Montes (Corinna), Anita Ekberg (Lou), Jesus Puente (Stiarkos), Peter Dane (Hullinger), Luciana Vincenzi (Ulla), George Histman (Crane), Omar Zolficar (Sadek), Giovanni Petrucci (King), Ehsane Sadek Karter (Gamal), Chang'e (Li Fang), Franco De Rosa, Conrado Sanmartin - **p.**:

Fulvio Lucisano per la Italian International Film / Exibidores - **o.**: Italia-Spagna, 1967 - **d.**: regionale.

COLPO DA RE, Un — **r.**: Johnny Fleminger [Angelo Dorigo] - **s.**: Mario Colucci - **sc.**: M. Colucci, Roberto Natale, Sergio Bazzini, Franz Trueberg - **f.** (Eastmancolor): Giorgio Tonti - **m.**: Gioacchino Angelo - **int.**: Alan Steel [Sergio Ciani], Pamela Tudor, Miguel Riva, Lea Lander, Bob Messenger, Lilia Neyung, Richard Garrett [Riccardo Garrone] - **p.**: Walter Brandi per la Bival Film - **o.**: Italia, 1966 - **d.**: regionale.

COLPO DOPPIO DEL CAMALEONTE D'ORO — **r.**: George Finley [Giorgio Stegani] - **s.**: Ottavio Poggi - **sc.**: Giorgio Stegani - **f.** (Cromoscope, Eastmancolor): Sandro Mancori - **m.**: Carlo Rustichelli - **scg.**: Pier Luigi Basile - **int.**: Mark Damon (Vittorio), Magda Konopka (Ginevra), Liz Barrett [Luisa Baratto] (Micaela), Daniele Vargas (direttore), Umberto D'Orsi (dottore), Poldo Bendandi (Tantumergo), Ugo Fangareggi (Civetta), Alan Collins [Luciano Pigozzi] (Aragosta), Giampiero Littera (Fifella) - **p.**: Ottavio Poggi per la G.V. s.r.l. - S.E.C. Film - **o.**: Italia, 1966 - **d.**: Warner Bros.

COSA NOSTRA - AN ARCH ENEMY OF THE FBI (FBI contro Cosa Nostra) — **r**: Don Medford - **r. II unità**: Carl Barth - **s. e sc.**: Norman Jolley - **f.** (Technicolor): Robert Moreno - **m.**: Bronislau Kaper - **scg.**: Richard Y. Haman - **mo.**: Marston Fay e Thomas Neff - **int.**: Walter Pidgeon (Leo Roland), Efrem Zimbalist jr. (Lewis Erskine), Celeste Holm (Flo Clementi), Telly Savalas (Ed Clementi), Susan Strasberg (Chris Roland), Robert Drivas (Paul Clementi), Anthony Eisley (Chet Randolph), Philip Abbott (Arthur Ward), Stephen Brooks, Robert Duvall, Ken Lynck - **p.**: Charles Larson e Norman Jolley per la Quinn Martin Prod. - **o.**: U.S.A., 1967 - **d.**: Warner Bros.

CROOKS ANONYMOUS (Julie, perché non vuoi?) — **r.**: Ken Annakin - **s. e sc.**: Jack Davies, Henry Blyth - **f.**: Ernest Steward - **m.**: Muir Mathieson, Henry Martin - **scg.**: Harry Pottle - **mo.**: John Trumper - **int.**: Leslie Phillips (Dandy Forsdyke), Julie Christie (Julie), Stanley Baxter (Widdowes), Wilfrid Hyde-White (Montague), James Robertson Justice (sir Harvey Russellrod), Michael Medwin (Ronnie), Pauline Jameson (Prunella), Robertson Hare (Grimsdale), Charles Lloyd Pack (Fletcher), Bryan Coleman (Holding), Harry Fowler (Woods), Raymond Huntley (Wagstaffe), John Bennett (Thomas), Arthur Mullard (Grogan), Arthur Lovegrove (Jones), Joyce Blair (Carol), Colin Gordon (ubriaco), Norma Foster, Dick Emery, Dandy Nichols, David Drummond, Alfred Burke, Timothy Bateson, Cardew Robinson, Dermot Kelly, Harry Locke, Harold Goodwin, Norman Rossington, Jerrold Wells - **p.**: Julian Wintle, Leslie Parkyn e Jack Davies per la Independent Artists - **o.**: Gran Bretagna, 1962 - **d.**: regionale.

DANGER HAS TWO FACES (La spia fantasma) — **r.**: John Newland - **s. e sc.**: Ted Sherman-Judith, Julia Plowden-Judith, Robert Guy Barrows, Robert C. Dennis - **f.** (De Luxe Color): B.J. Stafford - **m.**: Frank Cordell e Nelson Riddle - **mo.**: Raymond Poulton e Gordon Pilkington - **int.**: Robert Lansing (Peter Murphy), Dana Wynter (Eva), Murray Hamilton (col. Forbes), Alex Davion, Helmut Schneider, Arthur Brauss - **p.**: Robert L. Jacks per la 20th Century Fox-ABC - **o.**: USA, 1966 - **d.**: Dear-Fox. Si tratta di due filmetti televisivi della serie **« The Man Who Never Was »**.

DEADLY BEES, The (Il mistero dell'isola dei gabbiani) — **r.**: Freddie Francis - **s.**: dal romanzo poliziesco « A Taste of Honey » di H.F. Heard - **sc.**: Robert Bloch e Anthony Marriott - **f.** (Technicolor): John Wilcox - **m.**: Wilfred Josephs - **scg.**: Bill Constable - **mo.**: Oswald Hafenrichter - **int.**: Suzanna Leigh (Vicky Robbins), Guy Doleman (Ralph

Hargrove), Catherine Finn (signora Hargrove), Katy Wild (Doris Hawkins), Frank Finlay (Manfred), John Harvey (Thompson), Michael Ripper (Hawkins), Anthony Bailey (Compère), Tim Barrett (Marcourt), James Cossins (Coroner), Frank Forsyth (dottore), Michael Swynn (dott. Lang), Gina Gianelli, Maurice Good, Alister Williamson, Sreta Farrer - **p.**: Max J. Rosenberg e Milton Subotsky per l'Amicus - **o.**: Gran Bretagna, 1966 - **d.**: Paramount.

DES PISSENLITS PAR LA RACINE (Un cadavere per Rocky) — r.: Georges Lautner - **s.**: dal romanzo « Y avait un Macchabée » di Clarence Weff - **sc.**: C. Weff, G. Lautner, Albert Kantof, Michel Audiard - **f.**: Maurice Fellous - **m.**: Georges Delerue - **scg.**: Robert Bouladoux - **mo.**: Michelle David - **int.**: Louis de Funès (Jockey-Jack), Michel Serrault (Jerôme), Mireille Darc (Rocky la Braise), Maurice Biraud (Jo Arengeot), Francis Blanche (zio Assalonne), Bice Valori (zia Olphie), Darry Cowl (Gratiopoulos), Gianni Musy Glori (Riton), Venantino Venantini (Pierre Michon), Malka Ribowska (la Contessa), Raymond Meunier, Hubert Deschamps - p.: Ardennes Films-Transinter Films-Cocinor / Columbus - **o.**: Francia-Italia, 1964 - **d.**: Dear-Fox.

DEVILMAN STORY — r.: Paul Maxwell [Paolo Bianchini] - **f.** (Eastmancolor): Aldo Greci - **int.**: Guy Madison, Liz Barrett [Luisa Baratto], Alan Collins [Luciano Picozzi], Diana Lorys, Ken Wood, Aldo Sambrel - **p.**: G.V. Sec Film - Lion Intern. Film - **o.**: Italia, 1967 - **d.**: Italcid (regionale).

DIO NON PAGA IL SABATO — r.: Amerigo Anton [Tanio Boccia] - **f.** (Totalscope, Eastmancolor): Giuseppe Aquari - **int.**: Robert Mark, Larry Ward, Vivi Gioi (Molly), Max Dean, Furio Meniconi, Daniele Igliozzi, Massimo Righi, Maria Silva - **p.**: Danny Film / R.K. Cinemat. / Coper Film - **o.**: Italia-Spagna, 1967 - **d.**: Italcid (regionale).

ESTOUFFADE A LA CARAÏBE (Avventurieri per una rivolta o Pagati per morire) — r.: Jacques Besnard - **s.**: da un romanzo di Albert Conroy - **sc.**: Pierre Fouçaud, Michel Lebrun - **f.** (Eastmancolor, Franscope): Marcel Grignon - **m.**: Michel Magne - **scg.**: Henri Sonois - **mo.**: Gilbert Natot - **int.**: Frédérick Stafford (Sam Morgan), Jean Seberg (Colleen O'Hara), Mario Pisu (Patrick O'Hara), Maria Rosa Rodriguez (Estella), Serge Gainsbourg (Clyde), Paul Crauchet (Valdes), Fernand Bellan (Targo), Vittorio Sanipoli (Kosta), Cesar Torres (Miguel), Marco Guglielmi (Dietrich) - **p.**: P.A.C. / C.M.V. Produzione Cinematografica - **o.**: Francia-Italia, 1966 - **d.**: Paramount.

EVIDENCE IN CONCRETE — r.: Gordon Hales - **s.**: da un'inchiesta criminale di Edgar Lustgarten - **sc.**: James Eastwood - **f.**: Bert Mason - **scg.**: Wilfred Arnold - **mo.**: Derek Holding - **int.**: Russell Napier, Howard Pays, Jill Hyem, Derek Sydney, Edgar Lustgarten - **p.**: Merton Park - **o.**: Gran Bretagna, 1961 - **d.**: Indipendenti Regionali. Telefilm della serie « Scotland Yard » che fa parte del programma **SCOTLAND YARD PRECEDENZA ASSOLUTA.**

FACTEUR S'EN VA-T-EN GUERRE, Le (Vado in guerra a far quattrini) — r.: Claude Bernard-Aubert - **s.**: dal romanzo di Gaston Gauthier - **sc.**: G. Gauthier, Claude Accursi, René Hardy, Pascal Jardin - **f.** (Techniscope, Eastmancolor): Marcel Grignon - **m.**: Georges Garvarentz - **scg.**: naturale - **int.**: Charles Aznavour (Thibon), Maria Minh (Vang), Daniel Ceccaldi, Michel Galabru, Jacque Richard, Doudou Babet, Lucien Barjon, Franco Fabrizi, Jess Hahn, Helmut Schneider, Pierre Mondy - **p.**: Les Films Jean Jacques Vital-Alcinter - **o.**: Francia, 1966 - **d.**: regionale.

FANTASTICI TRE SUPERMEN, I / DIE DREI SUPERMÄNNER —

r.: Frank Kramer [Gianfranco Parolini] - **s.**: G. Parolini - **sc.**: Marcello Coscia, G. Parolini, Werner Hauff - **f.** (Eastmancolor): Francesco Izzarelli - **m.**: Ruggero Cini e Jimmy Fontana - **scg.**: Niko Matul - **c.**: Giuliano Serano - **mo.**: Edmondo Lozzi - **int.**: Tony Kendall [Luciano Stella] (Tony), Brad Harris (Brad), Nick Jordan (Nick), Jochen Brockmann (Golem), Sabine Sun (Astrid), Bettina Busch (Zizi), Pino Mattei (Sarkis), Carlo Tamberlani (prof. Schwarz), Evy Rigano (Natascha), Friedrich Joloff (ambasciatore), Rossella Bergamonti (Diane), André Bollet (Scar), Jochen A. Blume (Ortiz), Gloria Paul (Havana Scott), Jelena Jovanovic-Zigon, Thomas Reiner, Helen Lynn, Bob Morel, Zori Gay, Salvatore Borgese, Valentino Macchi, Sergio Mioni, Enzo Maggio, Giovanni Scarciofolo - **p.**: Italo Martinenghi, Aldo Addobbati per la Cinesecolo/Parnass Film/Comptoir F.F.P./Avala Film - **o.**: Italia-Germania Occid.-Francia-Jugoslavia, 1967 - **d.**: reg.

FIGLIO DI DJANGO, Il — **r.**: Osvaldo Civirani - **s.**: Tito Carpi, Alessandro Ferraù - **sc.**: T. Carpi, A. Ferraù, O. Civirani - **f.** (Cromoscope, Technicolor): Osvaldo Civirani - **scg.**: Demofilo Fidani - **m.**: Piero Umiliani - **mo.**: Nella Nannuzzi - **int.**: Guy Madison (padre Fleming), Gabriele Tinti (Jeff/Tracy), Ingrid Schoeller (signora Grayson), Daniele Vargas (Clay), Cristina Penz (Lucy Thompson), Ivan Scratuglia, Andrew Scott [Andrea Scotti], Pedro Sanchez [Ignazio Spalla], Bob Messengez, Luis Chavarro, Franco Gulà, Luciano Rossi, il Complesso Wild Brothers, Bob Johnson, Renato Mambor, John Barta, Giuseppe Castellano, Giorgio Dionisio, Piero Morgia - **p.**: O. Civirani per la Denver Film - **o.**: Italia, 1967 - **d.**: Titanus.

FIRST TO FIGHT (**Non c'è posto per i vigliacchi**) — **r.**: Christian Nyby - **s.** e **sc.**: Gene L. Coon - **f.** (Panavision, Technicolor): Harold Wellman - **m.**: Fred Steiner - **scg.**: Art. Loel - **mo.**: George Rohrs - **int.**: Chad Everett (sottotenente Jack Connell), Marilyn Devin (Peggy Sanford), Dean Jagger (ten. col. Baseman), Bobby Troup (ten. Overman), Claude Akins (capitano Mason), Gene Hackman (serg. Tweed), James Best (serg. Carnavan), Norman Alden (serg. Schmidtmer), Bobs Watson (serg. Maypole), Ken Swofford (O'Brien), Ray Reese (Hawkins), Garry Goodgion (Karl), Robert Austin (Adams), Clint Ritchie (serg. Slater), Stephen Roberts (presidente Franklin Delano Roosevelt) - **p.**: William Conrad per la Warner Bros - **o.**: U.S.A., 1967 - **d.**: Warner Bros.

FLASHMAN — **r.**: J. Lee Donan [Mino Loy] - **s.** e **sc.**: Ernesto Gastaldi - **f.** (Cromoscope, Eastmancolor): Floriano Frenker - **m.**: Franco Tamponi - **mo.**: Eugenio Alabiso - **int.**: Paul Stevens [Paolo Gozlino] (Flashman), Claudie Lange, John Heston [Isarco Ravaioli], Micaela Cendali, Anne Marie Williams, Jacques Ary, Seyna Seyn, Emilio Messina, Dada Gallotti, Sidi del Burgo, Marisa Traversi, Alcid Borik - **p.**: Mino Loy e Luciano Martino per la Zenith Cinemat. - **o.**: Italia, 1967 - **d.**: regionale

40 GUNS TO APACHE PASS (**Quaranta fucili al Passo Apache**) — **r.**: William Witney - **s.** e **sc.**: Willard e Mary Willingham - **f.** (Eastmancolor): Jacques Marquette - **m.**: Richard La Salle - **scg.**: Paul Sylos - **mo.**: Grant Whytock - **int.**: Audie Murphy (capitano Bruce Coburn), Michael Burns (Doug Malone), Laraine Stephens (Ellen), Kenneth Tobey (caporale Emil Bodine), Robert Brubaker, Michael Blodgett, Michael Keep - **p.**: Grant Whytock per l'Admiral Pict. - **o.**: U.S.A., 1966 - **d.**: Columbia-Ceiad.

FRENCH MISTRESS, A (**La ragazza dello scandalo**) — **r.**: Roy Boulting - **s.**: dalla commedia di Robert Munro - **sc.**: Roy Boulting, Jeffrey Dell - **f.**: Max Greene - **m.**: John Addison - **scg.**: Albert Witherick -

mo.: John Jympson - **int.**: Agnès Laurent (Madeleine Lefarge), Cecil Parker (il principale), James Robertson Justice (Robert Martin), Ian Bannen (Colin Crane), Raymond Huntley (rev. Edwin Peake), Irene Handl (serg. Hodges), Edith Sharpe (la matrona), Kenneth Griffith (Meade), Robert Bruce (Ramsey), Thorley Walters (col. Edmonds), Athene Seyler (Beatrice Peake), Cardew Robinson, Margaret Lacey, Paul Sheridan, Henry Longhurst, Briam Oultom, Scot Finch, Richard Palmer, Peter Greenspan, David Griffin, Jeremy Bullock, David Diarmid Cammell, Christopher Sandford, Gregory Warwick, Nigel Bullock, Gordon Pleasant, Michael Crawford, Pearson Dodd, Christopher Beeney - **p.**: John Boulting per la Charter - **o.**: G.B., 1960 - **d.**: regionale.

FURTHER PERILS OF LAUREL AND HARDY, The (S.O.S. Stanlio e Ollio) — **Coordinamento, sc.** e **mo.**: Roberto Youngson - **m.**: John Parker - **superv. m.**: Angelo Ross - **voce commento**: Pino Locchi - **int.**: Stan Laurel, Oliver Hardy, James Finlayson, Charlie Chase, Snub Pollard, Jean Harlow, Bryant Washburn, Billy West, Edgar Kennedy, Charley Hall, Noah Ypung, Kay Davis. Il film è composto da brani dei seguenti shorts: **JUST RAMBLING ALONG** (1918), **THE WAY OF ALL PANTS** (1927), **THE UNKISSED MAN** (1929), **FLYING ELEPHANTS** (1927), **THE SECOND HUNDRED YEARS** (1927), **EARLY TO BED** (1928), **SUGAR DADDIES** (1927), **DO DETECTIVES THINK** (1927), **LEAVE 'EM LAUGHING** (1928), **YOU'RE DARN TOOTIN'** (1928), **SHOULD MARRIED MEN GO HOME** (1928), **HABEAS CORPUS** (1929), **THAT'S MY WIFE** (1929), **ANGORA LOVE** (1929) - **p.**: Robert Youngson Productions - **o.**: U.S.A., 1966-67 - **d.**: Dear-Fox.

GEHEIMNIS DER GELBEN MÖNCHE, Das (Tiro a segno per uccidere) — **r.**: Manfred R. Köhler - **s.** e **sc.**: Anatol Bratt - **f.** (Eastmancolor): Siegfried Hold - **m.**: Marcello Giombini - **scg.**: Nino Borghi - **mo.**: Daniele Alabiso - **int.**: Stewart Granger (James), Karin Dor (Sandra), Curd Jürgens (capo gang), Rupert Davies (il commissario Saadi), Klaus Kinski (Caporetti), Scilla Gabel (Tigre), Adolfo Celi (gigante), Mollie Peters, Erika Remberg, Luis Induni, José Marco Rosello, Allen Pinson, Demeter Bitenc, Wilbert Gurley - **p.**: Intercontinental Film/PEA - **o.**: Austria-Italia, 1966 - **d.**: PEA (regionale).

GRANDES GUEULES, Les (Una vampata di violenza) — **r.**: Robert Enrico - **s.**: dal romanzo di José Giovanni « Le Haut de Fer » - **sc.**: R. Enrico e J. Giovanni - **f.** (Techniscope, Eastmancolor): Jean Boffety - **m.**: François de Roubaix - **scg.**: Jean Saussac - **mo.**: Maurizio Lucidi - **int.**: Bourvil (Hector Valentin), Lino Ventura (Laurent), Marie Dubois (Jackie), Jean-Claude Rolland (Mick), Jess Hahn (Nénesse) - **p.**: Belles Rives-Nouvelle de Cinéma/Alexandra - **o.**: Francia-Italia, 1966 - **d.**: regionale.

GUNFIGHT IN ABILENE (Sparatoria ad Abilene) — **r.**: William Hale - **s.**: da un romanzo di Clarence Upson Young - **sc.**: Berne Giler, John D.F. Black - **f.** (Technicolor): Maury Gertsman - **m.**: Bobby Darin - **scg.**: Alexander Golitzen, William D. De Cinces - **mo.**: Gene Palmer - **int.**: Bobby Darin (Cal Wayne), Emily Banks (Amy Martin), Leslie Nielsen (Grant Evers), Donnelly Rhodes (Joe Slade), Don Galloway (Ward Kent), Frank McGrath (Ned Martin), Michael Sarrazib (Cord Decker), Barbara Werle (Leann), Johnny Seven (Loop), William Phipps (Frank Norton), William Mims (Ed Scovie), Robert Sorrells (Nelson), Don Dubbins (Sprague), James McCallion (Smokey Staub), Bryan O'Byrne (Frobisher) - **p.**: Howard Christie per l'Universal - **o.**: U.S.A., 1966 - **d.**: Universal.

HELL ON THE PACIFIC (Inferno nel Pacifico) — **Testo italiano**: Alfredo Medori - **consulenza storica**: Charles Martin - **voci**: Sergio Te-

deschi e Riccardo Mantoni - **p.**: Ralph Shaker per la Hollywood Int. Film - **o.**: U.S.A., 1966 (?) - **d.**: regionale.

HOMBRE DEL PUÑO D'ORO, El (**L'uomo dal pugno d'oro**) — **r.**: Jaime Jesus Balcazar - **s.** e **sc.**: Mario Colucci - **f.** (Techniscope, Technicolor): Giuseppe Aquari - **m.**: Piero Umiliani - **scg.**: Juan Alberto Soler - **mo.**: Bruno Mattei - **int.**: German Cobos (Clark), Erika Blanc (Linda), Tomas Torres (Joyboy), Antonella Murgia (Cherie), Frank [Franco] Ressel (Krasna), Monica Randall (Manola), Pietro Ceccarelli (Karl), Luis de Tejada (Garbo) - **p.**: C.P. Balcazar/Cineproduzioni Associate - **o.**: Spagna-Italia, 1966 - **d.**: regionale.

HOMBRE Y UN COLT, Un (**Un uômo e una Colt**) — **r.**: Tulio Demicheli - **s.**: Nino Stresa - **sc.**: N. Stresa, T. Demicheli - **f.** (Techniscope, Technicolor): Oberdan Troiani, Emilio Foriscot - **m.**: Oliver Pina Angel e C. Gori - **scg.**: Carlos Viudes - **c.**: Hunberto Cornejo - **mo.**: Eugenio Alabiso - **int.**: Robert Hundar (Dakota Joe), Fernando Sancho, Gloria Milland, Mirko Ellis, Marta Reves, Jacinto Martin, Francisco Moran, Simon Arriaga, Ana Carvejos, Emilio Espinoza, Josepina Serratoa, Felix Dafauce, José Antonio Mayans, Luis Gaspar, Vittorio Silvestro, Josè Canalejos, Ramon Arraya, Jesus Guzman, Raf Baldassare - **p.**: Prod. Cinemat. Tulio Demicheli/Produzioni Europee Associate (PEA) - **o.**: Spagna-Italia, 1966 - **d.**: PEA (regionale).

HOMME QUI TRAHIT LA MAFIA, L' (**Calibro 38**) — **r.**: Charles Gérard - **s.**: C. Gérard, Gilles Duvernier - **sc.**: C. Gérard, G. Duvernier, Lise Fayolle, Francois Sweerts, Bruno Baratti - **f.** (Cinemascope, Eastmancolor): Patrice Pouget - **m.**: André Hossein - **scg.**: Jacques Mawart - **mo.**: André Delage - **int.**: Robert Hossein (Bianchini), Claude Mann (comm. Lambert), Claudine Coster (Isabella Bianchini), Karl Studer (Morgan), José Luis de Vilallonga (Mario Verona), Robert Manuel (capo brigata stupefacenti), Lily Bistrattin (Sandra), Alain Gottvalles (Luciano), Paul Preboist (garagista), Robert Dalban, Mitsouko, Gigi Ballista - **p.**: Filmatec/Mercurfin - **o.**: Francia-Italia, 1967 - **d.**: regionale.

IN FRANKFURT SIND DIE NÄCHTE HEISS (**Sull'asfalto la pelle scotta**) — **r.**: Rolf Olsen - **s.** e **sc.**: R. Olsen - **f.**: Karl Loeb - **m.**: Erwin Halletz - **scg.**: Fritz Jüptner-Jonstorff - **mo.**: Grete Girinec - **int.**: Vera Tschechowa, Erik Schumann, Claus Ringer, Walter Kohut, Barbara Valetin, Christine Rücker, Harald Dietl, Fritz Tillmann, Hans Zander, Walter Breuer, Ilse Peternell, Angelika Krüger, Rolf Kutschera, Wolfried Lier, Richard Münch, Wolfgang Litto, Wilbert Gurley, Ingeborg Gruber, Konrad Georg - **p.**: Intercontinental Film - **o.**: Austria, 1966 - **d.**: INDIEF.

JOE L'IMPLACABILE — **r.**: Anthony Dawson [Antonio Margheriti] - **s.** e **sc.**: Maria Del Carmine Martinez - **f.** (Techniscope, Technicolor): Manuel Merino - **m.**: Carlo Savina - **scg.**: Tedy Villalba - **c.**: Mario Giorsi - **mo.**: Otello Colangeli - **int.**: Rik Van Nutter (Joe Ford), Halina Zalewska (Betty), Renato Baldini (Jury Nenson), Mercedes Castro (la brunetta), Barta Barry (Cigno), Aldo Cecconi, Alfonso Rojas, Santiago Rivero, Dario De Grassi, Riccardo Palacios, Vicente Roca, Claudio Scarchilli, Franco Gulà, Mario Pluchino - **p.**: Cleto Fontini per la Seven Film/Hispamer - **o.**: Italia-Spagna, 1966 - **d.**: Cineriz.

JOHNNY RENO (**Johnny Reno**) — **r.**: R.G. Springsteen - **s.**: Steve Fisher, Andrew Craddock - **sc.**: Steve Fisher - **f.** (Techniscope, Technicolor): Hal Stine - **m.**: Jimmie Haskell - **scg.**: Hal Pereira, Malcolm Brown - **mo.**: Bernard Matis - **int.**: Dana Andrews (Johnny Reno), Jane Russell (Nona Williams), Lon Chaney jr. (sceriffo Hodges), John Agar (Ed Tomkins), Lyle Bettger (Jess Yates), Tom Drake (Joe Connors),

Richard Arlen (Ned Duggan), Robert Lowery (Jake Reed), Tracy Olsen (Maria Yates), Paul Daniel (Capo Piccolo Orso), Dale Van Sickle (Ab Connors), Reg Parton (Bartender), Rodd Redwing (indiano), Charles Horvath (Wooster), Chuck Hicks (Bellows), Edmund Cobb (un cittadino) - **p.:** A.C. Lyles per la Paramount-A.C. Lyles Prod. - **o.:** U.S.A., 1965 - **d.:** Paramount.

KILLER ON A HORSE (Tempo di terrore) — **r.:** Burt Kennedy. *Vedere breve giudizio di T. Kezich e dati in questo numero.*

KITOSCH, L'UOMO CHE VENIVA DAL NORD /FRONTERA AL SUR — **r.** e **s.:** Joseph Marvin - **sc.:** J. Marvin, Fulvio Gicca - **f.** (Euroscope, Eastmancolor): Fausto Rossi - **m.:** Francesco Lavagnino - **scg.:** Roman Calatayud - **mo.:** José A. Rojo - **int.:** George Hilton, Krista Nell, Piero Lulli, Enrique Avila, Rafael Morales, Ricardo Palacios, Gustavo Rojo, Adele Tauler - **p.:** Pacific Cinematografica/Atlantida Films - **o.:** Italia-Spagna, 1967 - **d.:** Euro.

LAGO DI SATANA, Il — **r.:** Michael Reeves - **r. II unità:** Charles Griffiths - **s.** e **sc.:** Michael Byron - **f.** (Eastmancolor): Giovacchino Gengarelli - **m.:** Ralph Ferraro - **mo.:** Nina Omri - **arredamento:** Annabelle Wess - **int.:** Barbara Steele (Veronica), John Karlsen (conte von Helsing), Ian Ogilvy (Philip), Mel Welles, Jay Riley, Richard Watson, Ed Randolph, Lucretia Love, Tony Antonelli, Peter Grippe, Wody Welles - **p.:** Paul M. Maslansky per la Leith - **o.:** Italia, 1965 - **d.:** regionale.

LAST OF THE SECRET AGENTS?, The (Questi pazzi agenti segreti!) — **r.:** Norman Abbott - **s.:** Norman Abbott, Mel Tolkin - **sc.:** Mel Tolkin - **f.** (Technicolor): Harold Stine - **m.:** Pete King - **scg.:** Hal Pereira, Roland Anderson - **mo.:** Otho Lovering - **coreogr.:** Andre Tayir - **int.:** Marty Allen (Marty Johnson), Steve Rossi (Steve Donovan), John Williams (J. Frederick Duval), Nancy Sinatra (Micheline), Lou Jacobi (Papà Leo), Carmen (Baby May Zoftig), Theo Marcuse (Zoltan Schubach), Connie Sawyer (Florence), Ben Lessy (Harry), Remo Pisani («Quello» 1), Larry Duran («Quello» 2), Wilhelm Von Homburg (GGI, 1), Harvey Korman (colonnello tedesco), Aida Fries (ballerina), Sig Ruman, Loren Euring - **p.:** Norman Abbott e Mel Tolkin per la Paramount - **o.:** U.S.A., 1966 - **d.:** Paramount.

LONELY HOUSE, The — **r.:** Montgomery Tully - **s.:** da un'inchiesta criminale di Edgar Lustgarten - **sc.:** James Eastwood - **f.** Bert Mason - **scg.:** Wilfred Arnold - **mo.:** Derek Holding - **int.:** Russell Napier, Dorothy Bramhall, Bettina Dickson, Edgar Lustgarten - **p.:** Alec Swowden per la Merton Park - **o.:** Gran Bretagna, 1957 - **d.:** Indipendenti regionali. Si tratta di un filmetto televisivo della serie «Scotland Yard», che fa parte del programma SCOTLAND YARD PRECEDENZA ASSOLUTA.

LOTOSBLÜTEN FÜR MISS QUON / TRAPPOLA PER 4 — **r.:** Jürgen Roland - **s.:** dal romanzo poliziesco «Un fior di loto per Miss Quon» di James Hadley Chase - **sc.:** James Brewer, Valeria Bonamano - **f.** (Cinescope, Eastmancolor): Rolf Kästel - **m.:** Piero Umiliani - **scg.:** Peter Rothe - **mo.:** Herbert Taschner, Eugenio Alabiso - **int.:** Lang Jeffries (Marc Jason), Francisca Tu (Nan Li Quon), Werner Peters (Consar), Daniel Emilfork, Salvatore Borgese, Luciana Paoli, François Cadet, Christa Linder, Gianni Rizzo - **p.:** Rapid Film/PEA/Les Film Jacques Leitienne - **o.:** Germania Occ.-Italia-Francia, 1966 - **d.:** Indipendenti Regionali.

LUCIANO, UNA VITA BRUCIATA — **r.**, **s.** e **sc.:** Gianvittorio Baldi - **f.:** Ennio Guarnieri - **m.:** Luciano Chailly - **scg.:** Lorenzo Vespignani -

mo.: Domenico Gorgolini - **int.:** Luciano Morelli (Luciano), Anna Bragaglia (Anna), Paolo Carlini (Paolo), Ileana Ghione, Lina De Robilant, Valentina Piacente, Franco Giuffi - **p.:** Mario Lanfranchi per la Corona Cinematografica - **o.:** Italia, 1962 - **d.:** regionale.

Vedere giudizio di T. Kezich a pag. 131 del n. 9-10, settembre-ottobre 1963 (Festival di Montreal).

LUCKY EL INTREPIDO (Agente speciale L.K. Operazione Re Mida) — **r.:** Jesus Franco - **s.:** José Luis Martinez Molla e Julio Buchs - **sc.:** Remiglio Del Grosso, J. Franco, J.L. Martinez Molla, J. Buchs - **f.** (Eastmancolor): Fulvio Testi - **m.:** Bruno Nicolai - **scg.:** Roman Calatayud - **mo.:** Antonietta Zita - **int.:** Ray Danton (Lucky), Beba Loncar (la svedese), Rosalba Neri (Yaka), Dante Posani (Michele), Barbara Bolt, Teresa Gimpera, Maria-Luisa Ponte, Hector Quiroga, Marcelo Arroita-Jauregui - **p.:** Atlantida Film/Explorer Film 58-Fono Roma - **o.:** Spagna-Italia, 1966 - **d.:** Rank.

MAGNIFICO TEXANO, Il — **r.:** Lewis King [Luigi Capuano] - **s.:** Robert Keaton [Arpad de Riso] e Luigi Capuano - **f.** (Eastmancolor): Pablo Ripoll - **m.:** Francesco De Masi - **scg.:** Nicola Tamburro - **mo.:** Antonio Gimeno - **int.:** Glenn Saxon (Manuel Lopez), Barbara Loy [Maria Teresa Gentilini] (Evelyn Wilkins), Beny Deus (giudice Wilkins), John Barracuda [Massimo Serato] (Blackie Stark), Gloria Osuña (Carmen), Lola Larsen [Fulvia Franco] (Estella), George Greenwood [Giorgio Cerioni] (William), Nerik Berkoff [Nerio Bernardi] (Cico), Luis Induñi (sceriffo), Mary Sullivan [Mirella Panfili] (Corinne), Helen Wart [Anna Miserocchi], Richard Stark [Glauco Onorato], Patricia Carr [Rossella Bergamonti] - **p.:** Ferdinando Felicioni per la Selenia Cinematografica/R.M. Films - **o.:** Italia-Spagna, 1967 - **d.:** Warner Bros.

MAIGRET UND SEIN GRÖSSTER FALL (Il caso difficile del commissario Maigret) — **r.:** Alfred Weidenmann - **s.:** dal romanzo di Georges Simenon «Maigret se defend» - **sc.:** Herbert Reinecker, Ugo Liberatore - **f.** (Eastmancolor): Heinz Hölscher - **m.:** Erwin Halletz - **scg.:** Hertha Hareiter, Giancarlo Bartolini-Salimbeni - **mo.:** Grete Girinec, Uli Kirsch - **int.:** Heinz Rühmann (Commissario Maigret), Françoise Prevost (Simone), Günther Stoll (Alain Robin), Günther Ungeheuer (Holoway), Gerd Vespermann (Casselle), Christo Neggas (Adriano), Ulli Lommel (René), Giacomo Furia (Manuel), Claudio Camaso (Jorge), Edwin Noël (Jean), Eddi Arent (Labas), Günther Strack, Alexander Kerst, Francesca Rosano, Peter Gross, Rudolf Barry, Pier Paolo Capponi, Peter Gerhard, Silvana Sansoni, Hans Habietinek, Walter Varndal, Ralf Boddenhuser, Toni Wagner, Hannelore Sandtner - **p.:** Intercontinental/Terra Film/ Carmina Films - **o.:** Austria-Italia-Francia, 1966 - **d.:** Warner Bros.

MANO DI VELLUTO — **r.:** Ettore Fecchi - **s.:** Bartolomeo Mandarà, Spartaco Cilento - **sc.:** Alessandro Ferraù, Tito Carpi, E. Fecchi - **f.** (Eastmancolor): Aldo Ricci - **m.:** Franco Salian - **scg.:** Giorgio Desideri - **mo.:** Lina Caterini - **int.:** Paolo Ferrari (Paolo), Dominique Boschero (Jeanette), Wilfrid Brambell (Irving McGowan), Toni Ucci (Toni), Francesco Mulè (Francesco), Giusi Raspani-Dandolo (Clementina McGowan), Eleonora Rossi Drago (signora Lopez), Didi Perego (Bice), Luciana Gilli (Patrizia McGowan), Dakar (Joe Tigre), Bernard Barat (direttore d'albergo), la piccola Wendy D'Olive (Pucci) - **p.:** Ettore Fecchi per la Metropolis Film - **o.:** Italia, 1966 - **d.:** Metropolis Film.

MARCHIO DI KRIMINAL, Il — **r.:** Fernando Cerchio - **s. e sc.:** Eduardo M. Brochero - **f.** (Techniscope, Technicolor): Emilio Foriscot, Angelo Lotti - **m.:** Manuel Parada - **mo.:** Gian Maria Messeri - **int.:**

Glenn Saxon (Kriminal), Helga Liné (Mara Gitan), Andrea Bosic (ispettore Milton), Frank Oliveras [Franco Pesce] (Robson), Tomas Pico - **p.**: Filmes Cinemat./Copercines - **o.**: Italia-Spagna, 1967 - **d.**: Titanus.

MARINAI IN COPERTA — **r.**: Bruno Corbucci - **s.** e **sc.**: Mario Amendola, B. Corbucci - **f.** (Eastmancolor): Riccardo Pallottini - **m.**: Willy Brezza - **scg.**: Antonio Visone - **mo.**: Renato Cinquini - **int.**: Little Tony (Tony), Sheyla Rosin (Donatella), Ferruccio Amendola (Ferruccio), Lucio Flauto (Lucio), Nino Scardina (Libero), Ignazio Leone (Orione), Umberto D'Orsi (Teddy), Tino Scotti (Pelagatti) - **p.**: Gino Mordini per la Claudia Cinematografica - **o.**: Italia, 1967 - **d.**: Euro.

MARI A PRIX FIXE, Un (**Un marito a prezzo fisso**) — **r.**: Claude de Givray - **s.**: dal romanzo di Maria Luisa de Linares - **sc.**: Antoine Flachot - **f.** (Franscope): Raymond Lemoigne - **m.**: Michel Magne - **scg.**: naturale - **int.**: Roger Hanin (Romain), Anna Karina (Bérénice), Hubert Noël (Hubert), Gabrielle Dorziat, Marcelle Tassencourt, Gregor von Rezzori, Christian de Tilière - **p.**: Christine Gooze-Renal per la Production Générale de Films - **o.**: Francia, 1964 - **d.**: regionale.

MARINES BATTLEGROUND (**Marines Battleground**) — **r.**: Man-Li Lee - **s.**: Kook Jin Jang - **sc.**: Han Chulyu, Burton Moore, Tom Morrison - **f.** (Cinescope): William Hines, Jumgmin Su - **m.**: Jaime Mendoza Nava - **scg.**: W.B. Moon - **mo.**: Milton Mann - **int.**: Jock Mahoney (Nick), Pat Li Young, Young Sun Jun, Don Hui Jang, Dae Yup Lee, David Lone, Lloyd Kino, Bong Su Ku - **p.**: Manson Corp., New York - **o.**: U.S.A., 1965 - **d.**: Indief (regionale).

MAROC 7 (**Dossier Marocco 7**) — **r.**: Gerry O'Hara - **s.** e **sc.**: David Osborn - **f.** (Panavision, Eastmancolor): Kenneth Talbot - **m.**: Kenneth K.V. Jones e Paul Ferris - **scg.**: Seamus Flannery - **mo.**: John Jympson - **int.**: Gene Barry (Simon Grant), Elsa Martinelli (Claudia), Cyd Charisse (Louise Henderson), Leslie Phillips (Raymond Lowe), Denholm Elliott (ispett. Barrada), Alexandra Stewart (Michele Craig), Eric Barker (prof. Bannen), Angela Douglas (Freddie), Tracy Reed (Vivienne), Maggie London (Suzie), Penny Riley (Penny), Ann Norman (Alexa), Lionel Blair (impiegato hotel), Paul Danquah (ufficiale di polizia), Tom Lee (Abdullah), Anne Padwick (Consuela), Richard Montez (Pablo), Roger Good (direttore hotel), Anthony Bygraves (giovane fotografo), Robert Mill (Tony) - **p.**: John Gale, Leslie Phillips per la Cyclone - **o.**: Gran Bretagna, 1967 - **d.**: Rank.

MESTIZO (**Django non perdona**) — **r.**: Julio Busch - **s.**: Bautista Lacasa Nedot - **sc.**: Josè Luis Martinez Molla, J. Busch, Bautista Lacasa Nedot - **f.** (Cinemascope, Eastmancolor): Francisco Sanchez - **m.**: Antonio Perez Olea - **scg.**: Roman Calatayud - **int.**: Hugo Blanco (Peter (Lambrok), Gustavo Rojo (Lex), Susanna Campos (Helen), Nuria Torray (Paulette), Luis Prendes, Carlos Casaravilla, Armando Calvo - **p.**: Cooperativa Cinemat. Atlantida - **o.**: Spagna, 1966 - **d.**: regionale.

1.000 DOLLARI SUL NERO — **r.**: Albert Cardiff [Alberto Cardone] - **s.** e **sc.**: Ernesto Gastaldi, Vittorio Salerno - **f.** (Techniscope, Eastmancolor): Gino Santini - **m.**: Michele Lacerenza - **c.**: Maria Barony - **e. s.**: Giovanni Baciucchi - **scg.**: Amedeo Mellone - **mo.**: Romeo Ciatti - **int.**: Anthony Steffen [Antonio De Teffè] (Johnny Liston), Erika Blanc (Manuela), Gianni Garko (Santana), Carlo D'Angelo, Sieghardt Rupp, Caroll Brown [Carla Calò], Angelica Ott, Daniela Igliozzi, Frank Farrell [Franco Fantasia], Jerry Wilson, Gianni Solaro, Gino Marturano, Olga Solbelli, Ettore Arena, Mario Dionisi - **p.**: Marlon Sirko per la Metheus Film/Lisa Film - **o.**: Italia-Germania Occ., 1966 - **d.**: Indipendenti Regionali.

MISTER X — **r.**: Donald Murray [Piero Vivarelli] - **s.**: Adriano Bolzoni, Augusto Caminito - **sc.**: Eduardo M. Brochero - **f.** (Techniscope, Technicolor): Emanuele Di Cola - **m.**: Manuel Parada - **scg.**: Giuseppe Bassani - **mo.**: Gian Maria Messeri - **int.**: Norman Clark [Pier Paolo Capponi] (Mister X), Gaia Germani (Timy), Armando Calvo (Lamarro), Umberto Raho (Pat MacDash), Renato Baldini (Jack Caruso), Dante Posani (Jim), Helga Liné (Gloria), Franco Fantasia (ispettore Roux), Anna Zinneman, Nieves Salcedo, Jo Atlanta - **p.**: Terra/Copercines - **o.**: Italia-Spagna, 1967 - **d.**: Euro.

MOMENT OF DECISION — **r.**: Jack Knight - **s.**: da un'inchiesta criminale di Edgar Lustgarten - **sc.**: James Eastwood - **f.**: Arthur Lavis - **mo.**: David Hawkins - **int.**: Ray Barrett, Pat Healy, Viola Keats, Tim Hudson, Marjie Lawrence, Norman Claridge, Michael Aspel, Lisa Madron, Michael Sarne - **p.**: Jack Greenwood per la Merton Park - **o.**: Gran Bretagna, 1963 - **d.**: Indipendenti Regionali. Si tratta di un filmetto televisivo della serie « Scotland Yard », che fa parte del programma SCOTLAND YARD PRECEDENZA ASSOLUTA.

MORIANERNA (Morianna) — **r.**: Arne Mattsson - **s.**: I. Ekstroms - **sc.**: Per Wahlöö e A. Mattsson - **f.**: Max Wilen - **m.**: Georg Riedel - **mo.**: Vilhelm Aring - **int.**: Anders Henrikson, Eva Dahlbeck, Heinz Hopf, Elsa Prawitz, Ove Tjernberg, Lotte Tarp - **p.**: Inge Ivarson per la Bison Film - **o.**: Svezia, 1966 - **d.**: Gala (regionale).

MORTE NON CONTA I DOLLARI, La — **r.**: George Lincoln [Riccardo Freda]- **s.** e **sc.**: Luigi Masini e G. Lincoln - **f.** (Cromoscope, Eastmancolor): Gabor Pogany - **m.**: Nora Orlandi e Roby Poitevin - **scg.**: Piero Filippone - **mo.**: Luigi Amedei - **int.**: Mark Damon (Lawrence), Stephen Forsyth (Harry Boyd), Luciana Gill (Jane), Pamela Tudor (Lisabeth), Giovanni Pazzafini (Doc Lester), Alan Collins [Luciano Pigozzi] (giudice Warren), Pedro Sanchez [Ignazio Spalla] (Pedro Rodriguez), Spartaco Conversi, John Gottlief, Renato Chiantoni, Dino Strano - **p.**: Cinecidi S.p.A. - **o.**: Italia, 1967 - **d.**: Warner Bros.

OBJECTIF 500 MILLIONS (Obiettivo 500 milioni) — **r.**: Pierre Schoendoerffer - **s.** e **sc.**: P. Schoendoerffer con la coll. di Jorge Semprun - **f.**: Alain Levent - **m.**: Pierre Jansen - **int.**: Bruno Cremer (Reichau), Marisa Mell (Yo), Jean Claude Rolland (Pierre), Etienne Bierry - **p.**: Georges de Beauregard per la Rome Paris Film - Société Nouvelle de Cinématographie - **o.**: Francia, 1966 - **d.**: regionale.

OCCHIO SELVAGGIO, L' — **r.**: Paolo Cavara - **coll. al s.**: Ugo Pirro - **f.** (Techniscope, Technicolor): Marcello Masciocchi - **m.**: Gianni Marchetti - **scg.**: Pier Luigi Pizzi - **mo.**: Sergio Montanari - **altri int.**: Lars Bloch (John), Luciana Angiolillo (Mrs. Davis) - **p.**: Georges Marci per la Cavara Film - **o.**: Italia, 1967 - **d.**: Medusa (regionale).

Vedere giudizio di L. Autera a pag. 177 e altri dati a pag. 184 del n. 7-8-9, luglio-agosto-settembre 1967 (Festival di Mosca '67).

ODIO PER ODIO — **r.**: Domenico Paolella - **s.** e **sc.**: Bruno Corbucci, Mario Amendola, Ferdinando Di Leo, D. Paolella - **f.** (Delta Vision 70, Eastmancolor): Alejandro Ulloa e Gianni Bergamini - **m.**: Willy Brezza - **scg.**: Amedeo Mellone - **c.**: Berenice Sparano - **mo.**: Sergio Montanari - **int.**: Antonio Sabàto (Miguel), John Ireland (Wilson), Mirko Ellis (Moxon), Nadia Marconi (Jenny), Fernando Sancho (Coyote), Piero Vida, Gianni Di Benedetto, Alba Gallotti, Emilio Sancho, Mario De Simone, Bruno Arié, Luigi Perelli, Osvaldo Genazzani, Sergio Scarchilli, Donato Baster - **p.**: West Film - **o.**: Italia, 1967 - **d.**: Delta (regionale.

OUR MAN IN MARRAKESH (Il nostro uomo a Marrakesh) — **r.**: Don Sharp - **s.** e **sc.**: Peter Yeldham - **f.** (Eastmancolor): Michael Reed - **m.**: Malcolm Lockyer - **scg.**: Frank White - **mo.**: Teddy Darvas - **int.**: Tony Randall (Andrew Jessel), Senta Berger (Kyra Stanovy), Herbert Lom (Narim Casimir), Wilfrid Hyde-White (Arthur Fairbrother), Terry-Thomas (El Caid), Grégoire Aslan (Achmed), John Le Mesurier (George C. Lillywhite), Klaus Kinski (Jonquil), Margaret Lee (Samia Voss), Keith Peacock (Philippe), Emile Stemmler (impiegato dell'Hotel) - **p.**: Harry Alan Towers per la Towers of London - **o.**: Gran Bretagna, 1966 - **d.**: regionale.

PARADISE-HAWAIIAN STYLE (Paradiso hawaiano) — **r.**: Michael Moore - **s.**: da un racconto di Allan Weiss - **sc.**: Allan Weiss, Anthony Lawrence - **f.** (Technicolor): W. Wallace Kelley - **f. riprese aeree**: Nelson Tyler - **m.**: Joseph J. Lilley - **scg.**: Hal Pereira, Walter Tyler - **cor.**: Jack Regas - **mo.**: Warren Low - **int.**: Elvis Presley (Rick Richards), Suzanna Leigh (Judy Hudson), James Shigeta (Danny Kohana), Donna Butterworth (Jan Kohana), Marianna Hill (Lani), Irene Tsu (Pua), Linda Wong (Lehua), Julie Parrish (Joanna), Jan Shepard (Betty Kohana), John Doucette (Donald Belden), Philip Ahn (Moki), Grady Sutton (mister Cubberson), Don Collier (Andy Lowell), Doris Packer (signora Barrington), Mary Treen (signora Belden), Gigi Verone (Peggy Holdren), - **p.**: Hal Wallis e Paul Nathan per la Hal B. Wallis-Joseph H. Hazen Prod. - **o.**: U.S.A., 1965-66 - **d.**: Paramount.

PER FAVORE, NON SPARATE COL CANNONE — **r.**: Mario Caiano - **s.**: Arturo Marcos Tojodor - **sc.**: Alessandro Continenza, A.M. Tojodor - **f.** (Eastmancolor): Julio Ortas - **m.**: Angel Oliver Piña - **scg.**: Jaime Perez Cubero - **mo.**: Antonio Gimeno - **int.**: Frank Wolff (Lefèbvre), Rossella Como (Claudine), Claudio Gora (il proprietario del yacht), Jesus Puente (Talbot), Gerard Landry (il colonnello), Toni Ucci (Theo), Thea Fleming [Isabella Biancini] (Huguette), Luigi Redaelli (Zéro), Gian Piero Albertini (Joe), Josyane Gilbert (Fiamma), Pippo Starnazza, Aldo Bufi Landi - **p.**: Nike Cinematografica/Fenix Film - **o.**: Italia-Spagna, 1966 - **d.**: Indipendenti Regionali.

PERRY GRANT, AGENTE DI FERRO — **r.**: Lewis King [Luigi Capuano] - **s.**: Ottavio Poggi - **sc.**: O. Poggi, Remigio Del Grosso - **f.** (Cinemascope, Eastmancolor): Memmo Mancori - **m.**: Franco Pisano, Vasco e Mancuso - **int.**: Peter Holden (Perry Grant), Marilù Tolo (Paola), Jack Stuart [Giacomo Rossi Stuart] (Roland), Seyna Seyn (Sonia), Giulio Donnini, Umberto D'Orsi, Antonella Murgia, Franco Balducci, Emilio Messina, Geoffrey Copleston, Valentino Macchi, Mario Lanfranchi - **p.**: G.V.-Fono Roma - **o.**: Italia, 1966 - **d.**: regionale.

PIEDS NICKELÉS, Les (Ogni giorno nasce un fesso) — **r.**: Jean-Claude Chambon - **superv.**: Philippe de Broca - **s.**: dagli albums a fumetti di Forton - **sc.**: Claude Pennec, J.C. Chambon - **f.**: Pierre Levent - **m.**: Michel Legrand - **scg.**: naturale - **mo.**: Guy Nérac - **int.**: Charles Denner (Filochard), Michel Galabru (Ribouldingue), Jean Rochefort (Croquignol), Francis Blanche (commissario Lenoir), Julien Carette (Merluche), Jacques Jouanneau (Vergadin), Micheline Presle (Lady Van der Merch), Serge Davri, Aimé de March, Lucien Raimbourg, Claude Pennec, Roger Trapp, Claude Jegu, Jacqueline Jefford, Philippe de Broca, Jacqueline Huet, Sybil Saulnier, Paul Demange, Jacqueline Marbaux - **p.**: Madeleine Films-Francinor - **o.**: Francia, 1964 - **d.**: regionale.

PLAINSMAN, The (I dominatori della prateria) — **r.**: David Lowell Rich - **s.** e **sc.**: Michael Blankfort, da racconti di Courtney Ryley Cooper e Frank J. Wilstach - **f.** (Eastmancolor): Bud Thackery - **m.**: Johnny Williams - **scg.**: Alexander Golitzen, William De Cinces - **c.**: Helen Col-

vig - **superv. m.**: Stanley Wilson - **mo.**: Danny B. Landres - **int.**: Don Murray (Wild Bill Hickok), Guy Stockwell (Buffalo Bill Cody), Abby Dalton (Calamity Jane), Bradford Dillman (ten. Stiles), Henry Silva (Crazy Knife), Simon Oakland (Black Kettle), Leslie Nielsen (col. George A. Custer), Edward Binns (Latimer), Michael Evans (Estrick), Percy Rodriguez (Fratello John), Terry Wilson (serg. Womack), Walter Burke (Abe Ireland), Emily Banks (Louisa Cody) - **p.**: Richard E. Lyons e Jack Leewood per l'Universal - **o.**: U.S.A., 1966 - **d.**: Universal.

PREHISTORIC WOMEN (**Femmine delle caverne**) — **r.**: Michael Carreras - **s.** e **sc.**: Henry Younger - **f.** (Cinemascope, De Luxe Color): Michael Reed - **m.**: Carlo Martelli - **scg.**: Bob Jones - **mo.**: James Need - **int.**: Martine Beswick (la regina Kari), Michael Latimer (David Marchant), Edina Ronay (Saria), Stephanie Randell (una schiava), Sally MacClough (un'amazzone), Sydney Bromley, Carol White, Frank Hayden, Alexandra Stevenson, Robert Raglan, Danny Daniels - **p.**: Michael Carreras per la Seven Arts-Hammer Film - **o.**: Gran Bretagna, 1966 - **d.**: Dear-Fox.

PROJECTED MAN, The (**Laser X, operazione uomo**) — **r.**: Ian Curteis - **s.**: Frank Quattrocchi - **sc.**: John C. Cooper, Peter Bryan - **f.** (Eastmancolor): Stan Pavey - **f. II unità**: Brian Rhodes - **m.**: Kenneth V. Jones - **e. s.**: Flo Nordhoff, Robert Hedges, Mike Hope - **mo.**: Derek Holding - **int.**: Bryant Halliday (prof. Steiner), Mary Peach (dottoressa Pat Hill), Norman Wooland (dott. Blanchard), Ronald Allen (Christopher Mitchell), Derek Farr (ispettore Davis), Tracey Crisp (Sheila Anderson), Derrick de Marney (Latham), Gerard Heinz (prof. Lembach), Sam Kydd (Harry), Terry Scully (Steve), Norma West (Gloria), Frank Gatliff (dott. Wilson) - **p.**: John Croydon, Maurice Foster, Pat Green per la M.L.C. Productions - **o.**: Gran Bretagna, 1966 - **d.**: regionale.

QUALCUNO HA TRADITO — **r.**: Frank Shannon [Franco Prosperi] - **s.**: F. Prosperi - **sc.**: F. Prosperi, Gianni Simonelli - **f.** (Eastmancolor): Sante Achilli - **m.**: Piero Piccioni - **scg.**: Dario Micheli - **mo.**: Ruggero Mastroianni - **int.**: Robert Webber (Tony Costa), Jean Servais (Roy), Elsa Martinelli (Laureen), William Bosh (il Professore), Emilio Messina (Willy), Pierre Zimmer (Blondel), Marina Berti (Ann), Franco Giornelli (Coco Hermann), Ennio Balbo - **p.**: Francesco Thellung per la Tiki Film/Greenwich Film Prod. - **o.**: Italia-Francia, 1967 - **d.**: Italnoleggio Cinemat. (regionale).

QUANDO DICO CHE TI AMO — **r.**: Giorgio Bianchi - **coll. alla r.**: Giuseppe Orlandini - **s.** e **sc.**: G. Bianchi, Roberto Gianviti - **f.** (Cromoscope, Eastmancolor): Fausto Zuccoli - **m.**: Tony Renis, Franco Pisano - **scg.**: Elio Costanzi - **mo.**: Adriana Novelli - **int.**: Tony Renis (Tony), Lola Falana (Giulia), Alida Chelli (Sandra), Enzo Jannacci (Ascanio), Carletto Sposito (un infermiere), Caterina Caselli e il Complesso Gli Amici, Jimmy Fontana, Lucio Dalla, Anna Rita Spinaci, Luciana Scalise, Penny Brown, Lilli Bistrattini, Elena Nicolai - **p.**: Angelo Rizzoli per la Rizzoli Film - **o.**: Italia, 1967 - **d.**: Cineriz.

... 4... 3... 2... 1... MORTE — **r.**: Primo Zeglio - **s.**: K.V. Vogelman - **sc.**: K.V. Vogelman, Sergio Donati, P. Zeglio - **f.** (Techniscope, Technicolor): Riccardo Pallottini - **m.**: Marcello Giombini - **int.**: Lang Jeffries (magg. Rodan), Essy Person (Toras), Pinkas Braun, Luis Davila, Stefano Sibaldi, Dan Martin, Joachim Hansen, Gianni Rizzo - **p.**: PEA/Aitor Film/E.V. Theumer Prod. - **o.**: Italia-Spagna-Germania Occ., 1967 - **d.**: PEA (regionale).

RED TOMAHAWK (**Il grido di guerra dei Sioux**) — **r.**: R.G. Springsteen - **s.**: Steve Fisher, Andrew Craddock - **sc.**: S. Fisher - **f.** (Techni-

color stampato in Pathé Color): W. Wallace Kelley - **m.**: Jimmie Haskell - **scg.**: Hal Pereira, Al Roelofs - **mo.**: John F. Schreyer - **int.**: Howard Keel (capitano Tom York), Joan Caulfield (Dakota Lil), Broderick Crawford (Columbus Smith), Scott Brady (Ed Wyatt), Wendell Corey (Elkins), Richard Arlen (telegrafista), Tom Drake (Bill Kane), Tracey Olsen (Sal), Ben Cooper (ten. Drake), Donald Barry (Bly), Gerald Jann (Wu Sing), Henry Wills (Samuels), Saul Gorss, Dan White, Roy Jenson, Reg Parton - **p.**: A.C. Lyles per la W.C. Lyles-Paramount - **o.**: U.S.A., 1966 - **d**: Paramount.

REQUIESCANT — **r.**: Carlo Lizzani.
Vedere breve giudizio di T. Kezich e dati in questo numero.

RIDER IN THE NIGHT, The: Vedi **Ruiter in die Nag, Die.**

ROI DE COEUR, Le (Tutti pazzi meno io) — **r.**: Philippe de Broca - **s.**: da un'idea di Maurice Bessy - **sc.**: Ph. de Broca e Daniel Boulanger - **f.** (Techniscope, Technicolor): Pierre Lhomme - **m.**: Georges Delerue - **scg.**: François de Lamothe - **mo.**: Françoise Javet - **int.**: Alan Bates (Carles Plumpick), Pierre Brasseur (il generale), Jean-Claude Brialy (il duca), Geneviève Bujold (Coquelicot), Françoise Christophe (la duchessa), Julien Guiomard (Monsignore), Micheline Presle (madame Eglantine), Michel Serrault (monsieur Marcel), Adolfo Celi (col. Bibenbrook), Daniel Boulanger (col. Helmut von Krack), Pierre Palau (Albéric), Marc Dudicourt (Hamburger), Madeleine Clervanne, Jacques Balutin, Jean Sylvain, Jacky Blanchot, Louis Jojot - **p.**: Ph. de Broca per la Fildebroc/Compagnia Cinematografica Montoro - **o.**: Francia-Italia, 1966 - **d.**: Dear-U.A.

RUITER IN DIE NAG, Die / THE RIDER IN THE NIGHT (Gli eroi muoiono urlando) — **r.** e **sc.**: Jan Perold - **s.**: dal romanzo omonimo di J. Mikro - **f.** (Cinemascope, Eastmancolor): John Brown - **m.**: Brian Biglay - **mo.**: Peter Grossett - **int.**: Johan Van Heerden, Brian O'Shaughnessy, Lillie Van Rensburg, Gert Van Den Berg, Annette De Villiers, Emsie Botha, Dale Swanepoel, Jan Bruyns, Arthur Hall - **p.**: Suidafrikaanse Rolprentproduksies - **o.**: Sudafrica, 1966 - **d.**: Indipendenti Regionali.

SALE TEMPS POUR LES MOUCHES (Il commissario non perdona) — **r.**: Guy Lefranc - **s.**: dal romanzo di Gilles M. Dumoulin - **sc.**: Guy Lionel, G.M. Dumoulin, Michel Audiard - **f.** (Techniscope, Eastmancolor): Didier Tarot - **m.**: Jo Moutet - **scg.**: Jacques D'Ovidio - **mo.**: Monique Kirsanoff - **int.**: Gérard Barray (il commissario San Antonio), Jean Richard (Bérurier), Paul Preboist (Pinaud), Patricia Viterbo (Sylvie), Philippe Clay (Félix), François Cadet (Paul le Caid), Jean Galland (il «Vecchio»), Jean Michaud (Maresco), Jean Paul Moulinot (il generale), Nicole Maurey (Eva), Patricia Karim (Fifi), Hélène Remy (Mado), Jenny Orleans (Berthe) - **p.**: Productions Jacques Roitfeld - **o.**: Francia, 1966 - **d.**: Fida (regionale).

SAM (Commando di disperati) — **r.** e **sc.**: Vladimir Pogacić - **s.**: dal romanzo di Neven Cerović - **f.** (Totalscope): Aleksandar Sekulović - **m.**: Bojan Adamič - **mo.**: Milada Levi - **int.**: Milan Puzić (Cavka), Radmila Radovanić-Andrić (Rada), Pavle Vujisić, Nikola Simić, Milan Sdroc - **p.**: Avala Film - **o.**: Jugoslavia, 1959-60 - **d.**: Indipendenti Regionali.

SCHATZ DER AZTECHEN, Der - DIE PYRAMIDE DES SONNENGOTTES (I violenti di Rio Bravo) — **r.**: Robert Siodmak - **s.**: da due romanzi di Karl May (il primo è «Schloss Rodriganda») - **sc**: Ladislas Fodor, R.A. Stemmle, Georg Marischka - **f.** (Cinemascope, Eastmancolor):

Siegfried Hold - **m.**: Erwin Halletz - **scg.**: Otto Pischinger, Veljko Despotovic,, Herta Hareiter - Pischinger - **c.**: Edith Almoslino - **mo.**: Walter Wischniewsky - **int.**: Lex Barker (dottor Sternau), Gerard Barray (Alfonso Rodriganda), Michèl Girardon, Rik Battaglia (Capitano Verdoja) Ralf Wolter, Alessandra Panaro (Rosita), Teresa Lorca, Hans Nielsen, Gustavo Rojo, Kelo Henderson, Friedrich von Ledebur, Fausto Tozzi (Suarez), Jeff Corey, Jean R. Caussimon, Jovan Nicolic, Rolphs, Vladimir Popovic, John Kirby - **p.**: (Horst Wendlant per la C.C.C. Filmkunst / Franco London / Serena Film / Avala Film - **o.**: Germania Occ. - Francia - Italia - Jugoslavia, 1965 - **d.**: Cineriz.

SCOTLAND YARD PRECEDENZA ASSOLUTA: Programma composto dai tre film televisivi: **EVIDENCE IN CONCRETE, THE LONELY HOUSE** e **MOMENT OF DECISION** (vedi).

7 WINCHESTER PER UN MASSACRO — **r.**: E. G. Rowland [Enzo Girolami] - **s.**: Marino Girolami - **sc.**: Tito Carpi, Enzo Girolami - **f.** (Techniscope, Technicolor): Aldo Pennelli - **m.**: Francesco De Masi - **scg.**: Saverio D'Eugenio - **mo.**: Antonietta Zita - **c.**: Giorgio Desideri - **int.**: Edd Byrnes, Louise Barret [Luisa Baratto], Thomas Moore [Ennio Girolami], Guy Madison, Rik Boyd [Rico Boido], Piero Vida, Alfred Aysanoa, Attilio Severini, Giulio Maculani, Mario Donen, Marco Mariani, Adriana Facchetti, Rossella Bergamonti, Mirella Panfili - **p.**: Marino Girolami per la Circus Film-Fono Roma - **o.**: Italia, 1967 - **d.**: Rank.

SFINGE D'ORO — **r.**: Luigi Scattini - **s.**: Adalberto Albertini e Rafael Campy - **sc.**: Adriano Bolzoni - **f.** (Techniscope, Technicolor): Felix Martinez Miron e Claudio Racca - **m.**: Roberto Pregadio - **scg.**: Flavio Mogherini e Jaime Cubero - **int.**: Robert Taylor (Nichols), Anita Ekberg (Paulette), Gianna Serra (Jenny), Jack Stuart [Giacomo Rossi Stuart] (Ray), Angel del Pozo (Alex) José Truchado (Theo), Remo De Angelis (Mirko), Emad Hamdi (capitano Soukry), Lidia Biondi - **p.**: Fulvio Lucisano per l'Italian International Film Picasa Film / Copro Film - **o.**: Italia - Spagna - Egitto, 1967 - **d.**: regionale.

SONIDO PREHISTORICO (Prigionieri dell'orrore) — **r.**: José A. Nieves Conde - **s.** e **sc.**: San X. Abar Banel, Gregg Tallas - **m.**: Luis de Pablo - **scg.**: Perez Espinosa, Gil Parrondo - **d.**: regionale.

Vedere giudizio di T. Ranieri a pag. 114 e altri dati a pag. 124 n. 7-8, luglio-agosto 1966 (Trieste - Festival della Fantascienza).

SOURIS CHEZ LES HOMMES, Une (Due uomini in fuga... per un colpo maldestro) — **r.**: Jacques Poitrenaud - **s.**: dal romanzo di Francis Rick « Les heures ouvrables » - **sc.**: Albert Simonin e Michel Audiard - **f.**: Marcel Grignon - **scg.**: François de Lamothe - **mo.**: Paul Cayatte - **int.**: Louis de Funès (Marcel), Dany Saval (Lucille), Maurice Biraud (Francis), Dany Carrel (Sylvie), Robert Manuel (Doufour), Dora Doll (Chaterine), Maria Pacôme (zia Emma), Jean Lefebvre (sorvegliante TV), Robert Vattier, Pieplu, Jacques Legras, Jacques Santi, Badin - **p.**: Filmsonor - Procinex - Mondex - Francos Film - **o.**: Francia, 1964 - **d.**: regionale.

SPIAGGIA LIBERA — **r.**: Marino Girolami - **s.** e **sc.**: Tito Carpi, Marino Girolami, Amedeo Sollazzo - **f.**: Alberto Fusi - **m.**: Franco Salina - **scg.**: naturale - **mo.**: Cleo Conversi - **int.**: Alberto Lupo (ingegnere), Raimondo Vianello (capo dei boys scout), Riccardo Garrone (professionista romano), Aroldo Tieri (altro professionista romano), Franca Polesello (amica del primo professionista), Rita Klein (amica del secondo professionista), Sandra Mondaini (moglie del primo professionista), Carla Macelloni (moglie del secondo professionista), Dominique Boschero (un'avventuriera), Aldo Giuffré (il carabiniere), Enio Girolami (un « pap-

pagallo »), Jimmy Littera (altro « pappagallo »), Francesco Mulé (complice dell'avventuriera), Toni Ucci (bagnino), Renata Pacini (la ragazza in bikini), Nietta Zocchi, Daniela Igliozzi - **p.**: Ettore Fecchi per la Metropolis - **o.**: Italia, 1965 - **d.**: Metropolis.

SPINOUT o **CALIFORNIA HOLIDAY (Voglio sposarle tutte)** — **r.**: Norman Taurog - **s.** e **sc.**: Theodore J. Flicker, George Kirgo - **f.** (Panavision, Metrocolor): Daniel L. Fapp - **m.**: George Stoll - **scg.**: George W. Davis, Edward Carfagno - **e.s.**: J. McMillan Johnson, Carrol L. Shepphird - **mo.**: Rita Roland - **int.**: Elvis Presley (Mike McCoy), Shelley Fabares (Cynthia Foxhugh), Diane McBain (Diana St. Clair), Deborah Walley (Les), Dodie Marshall (Susan), Jack Mullaney (Curly), Will Hutchins (ten. Tracy Richards), Warren Berlinguer (Philip Short), Jimmy Hawkins (Larry), Carl Betz (Howard Foxhugh), Cecil Kellaway (Bernard Ranley), Una Merkel (Violet Ranley), Fredric Worlock (Blodgett), Dave Barry (Harry) - **p.**: Joe Pasternak e Hank Moonjean per la Euterpe - **o.**: U.S.A., 1966 - **d.**: M.G.M.

SPIRIT IS WILLING, The (Il fantasma ci sta) — **r.**: William Castle - **s.**: dal romanzo « The Visitors » di Nathaniel Benchley - **sc.**: Ben Starr - **f.** (Technicolor): Hal Stine - **m.**: Vic Mizzy - **mo.**: Edwin Bryant - **int.**: Bob Donner (Ebenezer Twitchell), Jill Townsend (Jenny), Cass Daley (Felicity), Sid Caesar (Ben Powell) Barry Gordon (Steve), John McGiver (George), Vera Miles (Kate), Ricky Cordell, John Astin, Mary Wickes, Nestor Paiva, Jesse White, Jay C. Flippen, Doodles Weaver, Harvey Lembeck - **p.**: William Castle e Dona Holloway per la Castle Pictures Paramount - **o.**: U.S.A., 1967 - **d.**: Paramount.

SPY IN THE GREEN HAT, The (La spia dal cappello verde) — **r.**: Joseph Sargent - **r. II unità**: Eddie Saeta - **s.**: David Victor - **sc.**: Peter Allan Fields - **f.** (Metrocolor): Fred Koenekamp - **m.**: Nelson Riddle - **scg.**: George W. Davis, James W. Sullivan - **mo.**: Ray Williford, Joseph Dervin - **int.**: Robert Vaughn (Napoleon Solo), David McCallum (Illya Kurakin), Jack Palance (Louis Strago), Janet Leigh (Miss Diketon), Letitia Roman (Pia Monteri), Eduardo Ciannelli (Arturo « Fingers » Stilletto), Allen Jenkins (Enzo « Pretty » Stilletto), Jack La Rue (Federico « Feet » Stilletto), Leo G. Carrol (Alexander Waverly), Ludwig Donath (dott. Heinrich von Kronen), Joan Blondell (signora Stilletto), Will Kulova (Thaler), Penny Santon (Nonna Monteri), Vincent Beck (Benjamin Luger), Frank Puglia (il prete), Maxie Rosenbloom (« Crunch Battaglia »), Vince Barnett (« Scissors »), Elisha Cook (Arnold) - **p.**: Boris Ingster per l'Arena - **o.**: U.S.A., 1966 - **d.**: M.G.M.

SQUILLO — **r., s.** e **sc.**: Mario Sabatini - **f.**: Luigi De Maria - **m.**: Zeno Vukelich - **scg.**: Lepanto Bussotti - **mo.**: Ernesto Mannozzi - **int.**: Pierre Cressoy (ing. Gravossi), Anna Maria Polani (Bettina), Cristina Gaioni (Mila), Gina Rovere (Lora), Marisa Merlini (Cherry), Renato Baldini, Mara Krupp, Isarco Ravaioli - **p.**: Colombo Film - Lloyd Film - **o.**: Italia, 1965 - **d.**: regionale.

TECNICA DI UNA SPIA — **r.**: Albert B. Leonardi [Alberto Leonardi] - **s.** e **sc.**: M. C. Martinez Roman - **f.** (Eastmancolor, stampato in Ferraniacolor): Alfonso Nieva - **m.**: Piero Umiliani - **scg.**: Tedy Villalba - **mo.**: Rosita Salgado - **int.**: Tony Russell (Alan Milner), Erika Blanc (Erica), Corrado Sanmartin (Otis), Dianik Zurakowska, Fernando Cebrian, Wilbert Bradley, Peter White, Giuseppe Fortis, Alberto Rossetti, Pica Serrano, Evar Maran - **p.**: Duca Cinemat. / Santos Alcocer - **o.**: Italia - Spagna, 1966 - **d.**: Indief.

TEMPO DEGLI AVVOLTOI, Il — **r.**: Fernando Cicero - **s.** e **sc.**: Fulvio Gicca - **f.** (Euroscope, Eastmancolor): Fausto Rossi - **m.**: Piero Umi-

liani - **scg.**: Demofilo Fidani - **mo.**: Renato Cinquini - **c.**: Mila Vitelli - **int.**: George Hilton (Kitosch), Frank Wolff (Tracy il nero), Pamela Tudor (Steffy), Eduardo Fajardo (Don Jaime), Franco Balducci, Femi Benussi, Maria Grazia Marescalchi, Cristina Josani, John Bartha, Ivan Scratuglia, Gian Luigi Crescenzi, Tullio Altamura, Alfonso Donati - **p.**: Vico Pavoni per la Pacific Cinematografica - **o.**: Italia, 1967 - **d.**: Euro.

THOMPSON 1800 — **r.**: Guido Zurli - **s.**: Enzo Gicca - **sc.**: Jesus Balcazar - **f.** (Eastmancolor): Victor Monreal - **f. II unità**: Franco Villa - **m.**: Marcello Gigante - **scg.**: Juan Alberto Soler - **mo.**: Maria Teresa Alcocer - **c.**: Mariolina Bono - **int.**: George Martin (Thompson), Gia Sandri, José Bodalo, Paul Muller, Gordon Mitchell, Aiché Nanà, Dino Strano, Consalvo Dell'Arti, Ivan Scratuglia, Osiride Peverello, Pat Basil, Nino Fuscagni, Nino Nini, Pedro Sanchez [Ignazio Spalla], Giovanni Tsao, Giovanni Petti, Anthony Basil, Giovanni Sabatini - **p.**: Franco Mannocchi per la Profilms / P.C. Balcazar - **o.**: Italia - Spagna, 1966 **d.**: regionale.

THREE BITES OF THE APPLE (Tre morsi nella mela) — **r.**: Alvin Ganzer - **s. e s.c.**: George Wells - **f.** (Panavision, Metrocolor): Gabor Pogany - **m.**: Eddy Manson - **scg.**: Elliot Scott - **mo.**: Norman Savage - **int.**: David McCallum (Stanley Thrumm), Sylva Koscina (Carla), Tammy Grimes (miss Sparrow), Domenico Modugno (Remo Romano), Harvey Korman (Harvey Tomlinson), Aldo Fabrizi (dott. Manzoni), Mirella Maravidi (Francesca Bianchini), Riccardo Garrone (croupier), Avril Angers (Gladys Tomlinson), Claude Alliotti (Teddy Farnum), Freda Bamford (Gussie Hagstrom), Arthur Hewlett (Alfred Guffy), Alison Frazer (Peg Farnum), Cardew Robinson (Bernhard Hagstrom), Ann Lancaster (Winifred Batterly), John Sharpe (Joe Batterly), Maureen Pryor (Birdie Guffy), Edra Gale - **p.**: Alvin Ganzer e Harry Fine per la M.G.M. - **o.**: U.S.A., 1966 - **d.**: M.G.M.

TICKLE ME (Per un pugno di donne) — **r.**: Norman Taurog - **s. e s.c.**: Elwood Ullman, Edward Bernds - **f.** (Panavision, De Luxe Color): Loyal Griggs - **m.**: Walter Scharif - **scg.**: Hal Pereira, Arthur Lonergan - **mo.**: Archie Marshek - **int.**: Elvis Presley (Lonnie Beale), Julie Adams (Vera Raford), Jocelyn Lane (Pam Merrit), Jack Mullaney (Stanley Potter), Merry Anders (Estelle Penfield), Connie Gilchrist (Hilda), Edward Falkner (Brad Bentley), Bill Williams (Sturdivant), Grady Sutton (Dabney), Dorothy Konrad (signora Dabney), Barbara Werle (Barbara), Allison Hayes (Mabel), Robert Hoy (Henry), Louie Elias (Jerry), John Dennis (Adolph), Lilyan Chauvin (Ronnie), Francine York (Mildred), Eve Bruce (Pat), Angela Greene (Donna), Inez Pedroza (Aphelia), Laurie Burton (Janet), Linda Rogers (Clair Kinnamon), Ann Morell (Sibyl), Jean Ingram (Evelyn), Jackie Russell (Gloria), Peggy Ward (Dot), Dorian Brown (Polly) - **p.**: Ben Schwalb per l'Allied Artists - **o.**: U.S.A., 1965 - **d.**: Columbia - Ceiad.

TIFFANY MEMORANDUM — **r.**: Terence Hathaway [Sergio Grieco] - **s. e s.c.**: Sandro Continenza, Roberto Gianviti - **f.** (Techniscope, Technicolor): Stelvio Massi - **m.**: Riz Ortolani - **sc.**: Alberto Boccianti - **mo.**: Renato Cinquini - **int.**: Ken Clark, Irina Demich, Luigi Vannucchi, Loredana Nusciak, Jacques Berthier, Carlo Hintermann, Michel Bardinet, Vittorio Sanipoli, Dario De Grassi - **p.**: Fida / Les Prod. Jacques Roitfeld - **o.**: Italia - Francia, 1967 - **d.**: Fida (regionale).

TOM DOLLAR — **r.**: Frank Reed [Marcello Ciorciolini] - **s. e sc.**: John Connery e Pierre Devries, dal fotoromanzo di Al Petre - **f.** (Eastmancolor): Rino Filippini - **m.**: Giosafat e Mario Capuano - **scg.**: Giulia Mafai - **mo.**: Luciano Anconetani - **int.**: Maurice Poli (Tom Dollar), Giorgia Moll (Samia), Erika Blanc (Lady Barlara Crane), Franco Ressel (mi-

ster Gaber), Jacques Herlin (mister Osborn), Soijro Kikukawa, Jean Rougeul, Mirko Ellis, Peter Luc - **p.**: Antonio Lucatelli e Francesco Giorgi per la Tigielle 33 / Les Films Jacques Etienne Imp. ex. sa. - **o.**: Italia - Francia, 1967 - **d.**: Euro.

TO THE SHORES OF HELL (Ad un passo dall'inferno) — **r**:. Will Zens - **s.** e **s.c.**: Robert McFadden, W. Zens - **f.** (Techniscope, Technicolor): Leif Rise - **m.**: William Schaeffer - **mo.**: Michael David - **int.**: Marshall Thompson, Kiwa Lawrence, Richard Arlen, Richard Jordahl, Robert Dornan, Jeff Pearl, Bill Bierd, Richard O'Neil, Freeman Lusk, Marvin Jim - **p.**: Will Zens per la Will Zens Patrick Production - Parade Pictures - **o.**: U.S.A., 1966 - **d.**: regionale.

TRAPPOLA PER 4: Vedi **LOTOSBLÜTEN FUR MISS QUON**

TRYGON FACTOR, The / DAS GEHEIMNIS DER WEISSEN NONNE (La grande sfida a Scotland Yard) — **r.**: Cyril Frankel - **s.**: da un romanzo poliziesco di Edgar Wallace - **sc.**: Derry Quinn, Stanley Munro - **f.** (Technicolor): Harry Waxman - **m.**: Peter Thomas - **scg.**: Roy Sannard - **e.s.**: Ted Samuels - **mo.**: Oswald Hafenrichter - **int.**: Stewart Granger (Cooper-Smith), Susan Hampshire (Trude Emberday), Cathleen Nesbitt (Livia Emberday), James Culliford (Lord Emberday), Brigitte Horney (la Superiora), Robert Morley (Hamlyn), Sophie Hardy (Sophie), James Robertson Justice (Sir John), Colin Gordon (Dice), Eddi Arent (Clossen), Diane Clare (suor Clara), Allan Cuthbertson (Thompson), Caroline Blakiston (la suora bianca), Richardina Jackson (la suora nera), Yuri Borienko (Nailer), Conrad Monk (Pasco), John Barrett (guida), Jeremy Hawk (direttore di banca), Cicely Paget-Bowman (la signora dell'hotel), Hilary Wontner (l'uomo dell'Hotèl), Inigo Jackson (esperto di balistica), Russel Waters (serg. Chivers), Joseph Cuby, Tom Bowman - **p.**: Brian Taylor per la Rialto / Preben Philipsen - **o.**: Gran Bretagna - Germania Occ., 1966 - **d.**: Variety.

ULTIMO KILLER, L' — **r.**: Joseph Warren [Giuseppe Vari] - **s.**: Augusto Caminito - **sc.**: Victor Cabot, Arthur Frank - **f.** (Techniscope, Technicolor): Angelo Filippini - **m.**: Roberto Pregadio - **scg.**: Luciano Vincenti - **mo.**: Giuseppe Vari - **int.**: Antony Ghidra (Killer), George Eastman (Ramon / Chico), Daniele Vergas (Barret), Mirko Ellis (Steven), Dana Ghia, John Hamilton, John McDouglas [Giuseppe Addobbati], Frank Fargas, Fred Coplan, Valentino Macchi, John Mathios, Anton De Cortes, Paolo Reale - **p.**: Juppiter - Garfilm - Rofilm / Castor - **o.**: Italia - Spagna, 1967 - **d.**: regionale.

20.000 DOLLARI SUL 7 — **r.**: Albert Cardiff [Alberto Cardone] - e **c.**: A. Cardone, Roberto Miali, Gino Santini - **f.** (Eastmancolor): Gino Santini - **m.**: G. Sanjust, E. Reitano - **scg.**: Amedeo Mellone - **int.**: Jerry Wilson [Roberto Miali], Aurora Batista, Sean Convery [Spartaco Conversi], Doro Corrà, Hector Boilleaux, Valentino Macchi, Humbert Salom, Roberto Danesi, Mike Anthony [Adriano Micantoni] - **p.**: Je Cinematografica - **o.**: Italia, 1967 - **d.**: (regionale).

VIER A SCHLÜSSEL (Le 4 chiavi) — **r.**: Jürgen Roland - **s.**: da un romanzo di Max Pierre Schaeffer - **sc.**: Max Pierre Schaeffer, Thomas Keck - **f.**: Wolfgang Treu, Richard Schüller - **m.**: Konrad Elfers - **scg**: Dieter Bartels, Willi Vierhaus - **mo.**: Susanne Paschen - **int.**: Günther Ungeheuer, Hanns Lothar, Walter Rilla, Hellmut Lange, Ellen Schwiers, Ida Krottendorff, Monika Peitsch, Silvana Sansoni, Paul Edwin Roth, Joseph Offenbach, Jürgen Draeger, Horst Michael-Neutze, Gerhard Hartig, Horst Hesslein, Bruno Vahl-Berg, Heinz Engelmann, Frank Nossack, Hans Jürgen Janza - **p.**: Hanns Eckelkamp Filmprod. - **o.**: Germania Occ., 1965 - **d.**: Indief.

VIKING QUEEN, The (La regina dei Vichinghi) — **r.**: Don Chaffey - **II unità**: John Harris - **m.**: Gary Hughes - **scg.**: George Provis - **superv.** **nolds** - **f.** (Technicolor stampato in De Luxe color): Stephen Dade - **f. II unità**: John Harris - **m.**: Gary Hughes - **scg.**: George Provis - **superv. m.**: Philip Martell - **c.**: John Furniss - **e.s.**: Allan Bryce - **mo.**: Peter Boita - **superv. mo.**: James Needs - **int.**: Don Murray (Valerio), Carita (Salina), Donald Houston (Maelgan), Wilfrid Lawson (Re Priamo), Adrienne Corri (Beatrice), Niall MacGinnis (Tiberione), Nicola Pagett (Talia), Percy Herbert (Catone), Andrew Keir (Ottaviano), Patrick Troughton (Tristram), Sean Caffrey (Fergus), Denis Shaw (Osiris), Brendan Mathews (Nigel), Philip O'Flynn (mercante), Gerry Alexander (Fabiano), Patrick Gardiner (Benedict), Paul Murphy (Dalan), Arthur O'Sullivan (il vecchio), Cecil Sheridan (negoziante dirante la riunione di protesta), Anna Mannahan (la moglie del negoziante), Nita Lorraine (schiava nubiana) - **p.**: John Temple-Smith per l'Hammer - **o.**: Gran Bretagna, 1966 - **d.**: Dear-Fox.

VIOLENZA E L'AMORE, La (già Il mito) — **r.**: Adimaro Sala - **s.**: Adimaro Sala, Ugo Guerra - **sc.**: A. Sala, U. Guerra, Ottavio Alessi - **f.**: Franco Villa - **m.**: Armando Trovajoli - **scg.**: Franco Fontana - **mo.**: Renato Cinquini - **int. primo episodio (La violenza)**: Lisa Gastoni (Luisa), Raoul Grassilli (Marco), Dino Mele (Nando), Nini Rosso (Renzino) - **int. secondo episodio (La solitudine)**: Norma Bengell (Anna), Lidia Alfonsi (Lucia), Umberto Orsini (Roberto), Vittorio Caprioli (il poeta), Stelvio Rosi, Annie Gorassini, Mario Pisu - **p.**: Umberto Ghignone per la Jamir Cinematografica - **o.**: Italia, 1963-64 - **d.**: regionale.

WALK A TIGHTROPE (Killer Story) — **r.**: Frank Nesbitt - **s.**: Mann Rubin - **f.**: Basil Emmot - **scg.**: Harry White - Robert Winter - **int.**: Dan Duryea (Lutcher), Patricia Owens (Ellen), Terence Cooper (Jason), Richard Leech (Doug), Neil McCallum (avvocato), Trevor Reid (ispettore MacMitchell), A. J. Brown (magistrato), David Bauer (Ed) - **p.**: Jack Parsons per la Parroch-McCallum - **o.**: Gran Bretagna, 1963 - **d.**: regionale.

WINNETOU 3. Teil (Desperado Trail) — **r.**: Harald Reinl - **s.**: da un romanzo di Karl May - **sc.**: Harald G. Peterson e J. Joachin Bartsch - **f.** (Ultrascope, Eastmancolor): Ernst W. Kalinke - **m.**: Martin Böttcher - **scg.**: Vladimir Tadej - **c.**: Irms Pauli - **mo.**: Jutta Hering - **int.**: Lex Barker (« Mano di Ferro »), Pierre Brice (Winnetou), Rik Battaglia, Sophie Hardy, Ralf Wolter, Carl Lange, Velko Maricic, Aleksander Gavric, Ilija Ivecic, Sime Jagarinac, Mihail Baloh, Iwan Novak, Milan Micic, Dragutin Felba, Dusan Vuisic - **p.**: Rialto Film Preben Philipsen / Jadran Film - **o.**: Germania Occod. - Jugoslavia, 1965 - **d.**: Columbia - Ceiad.

Riedizioni

BELL, BOOK AND CANDLE (Una strega in Paradiso) — **r.**: Richard Quine - **d.**: Columbia - Ceiad.

Vedere giudizio e dati a pag. 64 del n. 6, giugno 1959.

FORBIDDEN (Agente segreto Eddie Darrow - già **Contrabbandieri a Macao)** — **r.**: Rudolph Maté - **s.**: William Sackheim - **sc.**: W. Sackheim, Gil Doud - **f.**: William Daniels - **m.**: Frank Skinner - **scg.**: Bernard Herzbrun, Richard Riedel - **mo.**: Edward Curtiss - **int.**: Tony Curtis, Joanne Dru, Lyle Bettger, Marvin Miller, Victor Sen Yung, Alan Dexter, David Sharpe, Peter Mamakos, Howard Chuman, Weaver Levy, Harold Fong, Mai Tai Sing - **p.**: Ted Richmond per l'Universal - **o.**: U.S.A., 1953 - **d.**: regionale.

LONELY ARE THE BRAVE (Solo sotto le stelle) — **r.:** David Miller - **d.:** Universal.

Vedere giudizio e dati a pag. (108) del n. 11, novembre 1962.

REBEL WITHOUT A CAUSE (Gioventù bruciata) — **r.:** Nicholas Ray - **d.:** Warner Bros.

Vedere giudizio di Nino Ghelli e dati a pag. 73 del n. 3, marzo 1966.

SEA WIFE (La sposa del mare) — **r.:** Robert McNaught - **d.:** regionale.

Vedere dati a pag. 80 del n. 17, dicembre 1957.

WRITTEN ON THE WIND (Come le foglie al vento) — **r.:** Douglas Sirk - **scg.:** Alexander Golitzen, Robert Clatworthy - **mo.:** Russell F. Schoengarth - **d.:** Universal.

Vedere giudizio di Tino Ranieri ed altri dati a pag. 61 del n. 5, maggio 1957.